Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres
de l'Université de Liège — Fascicule CCLXXVI

ARISTIDE QUINTILIEN
LA MUSIQUE

Traduction et commentaire
de

FRANÇOIS DUYSINX

1999

Diffusion
Librairie DROZ S.A.
11, rue Massot, Genève 12

Conformément au règlement de la «Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres», le présent ouvrage a été examiné par une commission technique composée de M. R. WANGERMÉE, Professeur honoraire à l'Université libre de Bruxelles, de M. Et. ÉVRARD, Professeur honoraire à l'Université de Liège, de Mlle A.-M. MATHY, Chargée de cours honoraire à l'Université de Liège, MM. P. WATHELET, Professeur ordinaire et Ph. VENDRIX, Chargé de cours à l'Université de Liège. M. Etienne ÉVRARD en a assuré la révision et a surveillé la correction des épreuves.

N° d'ORDRE:
D 1997/480/21

ISBN 2-870-19-276-2

© Copyright 1999
Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège
7, Place du 20 Août, 4000 Liège, Belgique
Tous droits de traduction et de reproduction réservés pour tous pays,
Imprimé en Belgique

Introduction

Que sait-on d'Aristide Quintilien ? Pratiquement rien. C'est bien étrange quand il s'agit de l'auteur du plus complet des traités antiques consacrés à la musique, d'un homme dont on a pu dire qu'il « est peut-être, sur certain points du moins, l'un des théoriciens les plus originaux de la musique grecque[1] ».

Quand a-t-il vécu ? Les réponses à cette question varient étonnamment. Une seule donnée est sûre : Aristide Quintilien cite Cicéron[2]. Pourtant il ne semble pas très sûr du titre d'un ouvrage qui doit être le *De Republica,* mais qu'il appelle aussi bien « Les Politiques » que « La République[3] » ; il rapporte des propos de Cicéron relatifs à Roscius[4], mais ces propos ne figurent pas tels quels dans ce que nous avons conservé du *Pro Roscio* ; il se réfère, semble-t-il, à un passage des *Tusculanes*[5], mais sans préciser sa source. Il est donc bien d'une époque postérieure à la fin du I^er^ siècle avant Jésus-Christ, mais cette époque peut être tardive.

On a dit[6] qu'Aristide Quintilien doit être antérieur à Ptolémée (II^e^ siècle ap.) pour deux raisons : il ne cite pas Ptolémée et il affirme[7] qu'avant lui aucun auteur n'a écrit un ouvrage exhaustif sur la musique. On peut répondre ceci : d'abord, Aristide Quintilien ne cite *aucun* musicographe, à l'exception d'Aristoxène de Tarente (IV^e^ siècle av.), dont il mentionne uniquement les tonalités[8] ; ensuite, les *Harmoniques* de Ptolémée n'épuisent nullement le sujet : l'auteur y dépasse bien les notions élémentaires pour s'élever jusqu'aux considérations sur les liens qui existent entre la musique et l'âme humaine, les vertus, les astres et le Zodiaque — autant de points que traite également Aristide —, mais, contrairement à Aristide, il ne fait aucune place à la métrique, à l'éthique musicale, à la formation par la musique. Ce qui est digne de remarque, en tout cas, c'est qu'Aristide Quintilien, qui décrit les treize tonalités d'Aristoxène et les quinze tonalités

---

[1] J. CHAILLEY, *La Notation archaïque grecque d'après Aristide Quintilien,* p. 17.

[2] II, VI, p. 125 sq.

[3] II, VI, p. 125, l. 5 et 15.

[4] II, VI, p. 125, l. 11 sqq.

[5] II, VI, p. 126, l. 4–5 et n. 1.

[6] Ch. Ém. RUELLE, *Le Musicographe Aristide Quintilien,* p. 314, notamment la note 22.

[7] I, II, p. 22 avec la note 1.

[8] I, X, p. 54 sq.

des théoriciens postérieurs[1], ne dit rien du système de Ptolémée, qui ramène intelligemment le nombre des tonalités à sept[2].

On a cru pouvoir affirmer que Martianus Capella, auteur du V^e^ siècle de notre ère selon toute vraisemblance, était le traducteur latin de notre traité et que celui-ci était donc antérieur[3]. En réalité, le livre IX des *Noces de Philologie et de Mercure*, qui ne cite pas Aristide Quintilien, traite uniquement de la théorie musicale, qui occupe le seul livre I de notre auteur, et les points communs aux deux ouvrages peuvent s'expliquer par une source commune. Ainsi, même un *terminus ante quem* ne peut pas être fixé avec certitude.

Aristide Quintilien, qui se réfère souvent à Platon, et notamment au *Timée* — qu'il l'ait lu dans le texte ou connu par l'intermédiaire d'un commentaire[4] —, semble avoir été influencé, entre autres, par la philosophie néo-platonicienne[5], bien qu'il ne cite aucun de ses adeptes : si cette influence était certaine, cela permettrait de situer notre auteur au plus tôt à la fin du II^e^ siècle, voire au III^e^ siècle de notre ère.

On lit dans notre traité[6] qu'« aujourd'hui, ... toute cité et tout peuple, ou peu s'en faut, ont opté pour l'ordre et la bonne entente entre les hommes ». Cette phrase laisse deviner que l'auteur vivait sous l'Empire, mais rien de plus. Peut-être n'est-il pas si éloigné des Guerres Civiles qui ont marqué la fin de la République romaine et dont il garde — par ses lectures ? — un souvenir assez net[7]. Mais une fois encore, comment préciser ?

Le seul écrit ancien qui cite Aristide Quintilien est une scholie du Vatican (GG I 3, 136, 30 sq.) datée du XIII^e^ siècle ; elle contient un passage que deux manuscrits attribuent à Porphyre (232 – *ca* 305) et où figurent

---

[1] I, X, p. 55–56.

[2] Voir notamment le commentaire très clair de M.L. WEST, *Ancient Greek Music*, p. 232 sq. — Signalons que la mention des « quinze tropes de Ptolémée » dans l'article d'Annie Bélis (*Revue Archéologique*, 1986, p. 40) est sans doute un lapsus.

[3] Cf. p. ex. Ch. Ém. RUELLE, *art. cité*, p. 314, l. 11 et p. 317, trois dernières lignes. DEITERS (*Über das Verhältnis des Martianus Capella zu Aristides Quintilianus)* était déjà de cet avis en 1881.

[4] Par exemple celui de Proclos, *In Platonis Timaeum*, éd. E. DIELS, Leipzig, 3 vol., 1903–1906.

[5] Voir p. ex. les notes aux pages 23 à 25 ; p. 116, n. 1 ; p. 166, n. 4 et 5 ; p. 172, n. 4. — ZELLER (*Geschichte der Philosophie*, III, 2^3, p. 678) voit en notre auteur un disciple de Porphyre, voire de Jamblique. — Sur les idées philosophiques de notre musicographe on lira avec profit l'étude de L. ZANONCELLI, *La Filosofia musicale di Aristide Quintiliano*, notamment les pages 63 sqq.

[6] II, VI, p. 133, l. 20 sq.

[7] II, VI, p. 127, l. 8–12.

quelques lignes d'Aristide Quintilien (I, V), cité nommément. Malheureusement, il n'est pas du tout sûr que le passage en question soit bien de Porphyre : un autre manuscrit l'attribue à Georges Chœroboscus (VIII^e siècle)[1]. De ce côté donc, aucun repère indiscutable.

Force est bien de reconnaître, par ailleurs, que nous ne daterons pas notre musicographe plus certainement si nous pensons au fait qu'on l'a parfois rapproché de Plutarque — pour des raisons de style — ou de l'auteur de l'*Institutio Oratoria* — parce qu'on retrouve chez les deux Quintilien les mêmes observations — de détail — sur les emplois de la musique[2].

Finalement, nous devrons nous contenter de cette formulation vague : Aristide Quintilien a vécu entre le I^er siècle de notre ère et la fin de l'Antiquité, peut-être pas avant le III^e siècle[3].

*
* *

Notre auteur a été apparemment le seul — il se flatte en tout cas, nous l'avons vu, d'avoir été le premier — à rassembler dans un traité unique toutes les connaissances qu'on pouvait avoir à son époque en matière de Μουσική dans le sens antique , beaucoup plus vaste que celui qu'a pris chez nous le mot « musique ». La Μουσική comme l'entend Aristide Quintilien embrasse des domaines très variés, depuis les notions théoriques — Harmonique, Rythmique et Métrique[4] — jusqu'aux spéculations élevées sur l'Âme du monde, modèle de l'âme humaine[5], en passant par des précisions intéressantes sur la façon de solfier les degrés d'une échelle[6] et par divers exposés détaillés : vertu formative d'une composition musicale et *éthos* des différents éléments d'une mélodie (sons, intervalles, systèmes, modes,

---

[1] Voir Chr. HANNICK, *Antike Überlieferungen in der Neumeneinleitung der byzantinischen Musiktraktate.*

[2] Cf. Ch. Ém. RUELLE, *art. cité,* p. 315, l. 6 à 24.

[3] On trouvera dans l'article de RUELLE cité p. 5, n. 6 une brève revue des opinions émises à ce sujet, avec des références. J. CHAILLEY (*La Musique grecque*, p. 21) situe Aristide Quintilien au II^e siècle de notre ère ; WINNIGTON-INGRAM, dans la préface de son édition (p. XXIII), le place au plus tôt à la fin du même siècle ; MATHIESEN, dans l'introduction à sa traduction anglaise (p. 14), au plus tôt à la fin du III^e siècle ; RIETHMÜLLER dans le *Neues Handbuch der Musikwissenschaft,* I, p. 263, penche pour la fin du III^e, voire le début du IV^e siècle ; L. ZANONCELLI, dans son article cité à la note 5 de la p. 6, préconise franchement le IV^e siècle et voit en notre musicographe un citoyen d'Antioche.

[4] I, respectivement V à XII (p. 28–76), XIII à XIX (p. 76–95) et XX à XXIX (p. 95–114).

[5] II, I–II et XVII–XIX (p. 115 sq. et 165–173) et III, VII et XXIV–XXVI (p. 193–195 et 233–244).

[6] II, XIV (p. 153–155).

tonalités, rythme, interprétation et instrumentation)[1], mathématique musicale[2], rapports entre la musique et les réalités de l'Univers ou celles de la vie humaine[3], « harmonie » des sphères célestes[4].

Philosophiquement, Aristide Quintilien ne nous apporte rien que nous ne connaissions déjà par Platon ou ses successeurs. Musicalement, il nous apprend beaucoup. Il est le seul, par exemple, à différencier nettement métrique et rythmique[5], cette dernière faisant intervenir des longues de diverses durées ou des silences pour combler chacun des deux temps, égaux ou non, sur lesquels s'exécute toute musique antique.

Il est le seul aussi à nous révéler[6] en quoi consistaient exactement les modes dont Platon parle dans la *République* — et ceci est précieux —, à expliquer les opérations qui sont à la base de la composition mélodique[7], à définir précisément ce qu'est la πεττεία et en quoi elle est liée à l'*éthos* d'une mélodie[8]. Il est conscient d'avoir apporté du neuf en matière de παιδευτική musicale[9], et rien ne permet de croire qu'il n'en est pas ainsi ; en tout cas, ce qu'il dit, par exemple, du caractère masculin ou féminin des voyelles et des sons[10] semble bien être original.

La théorie que développe Aristide Quintilien s'apparente tantôt aux doctrines d'Aristoxène, tantôt à celles des pythagoriciens, et cela ne va pas sans l'une ou l'autre contradiction. Ainsi, après avoir fait écho, mais sans le citer, à Aristoxène en affirmant[11] que le demi-ton et le ton « se divisent en deux fractions égales », il rejoint bientôt les pythagoriciens pour dire que « le ton ne se divise pas en deux fractions égales », et il ajoute « ce qui est sans doute la vérité[12] ». Plus loin[13], il précisera que le ton « se divise en un demi-ton majeur et un demi-ton mineur » et il définit chacun de ces demi-tons inégaux par son rapport mathématique. Même dualité quand il s'agit du

---

[1] II, III–XVI (p. 117–165).

[2] III, I–VIII (p. 177–198).

[3] III, IX–XIX (p. 198–218).

[4] III, XX–XXIII (p. 218–232).

[5] I, XVIII (p. 91 sqq.) et XXIII (p. 103).

[6] Voir p. 51–54.

[7] I, XII, p. 71–76.

[8] *Ibid.*, p. 73–74.

[9] II, VII, p. 134, l. 15 sqq.

[10] II, XIII–XIV, p. 151–153.

[11] I, VII, p. 37, l. 12 sq.

[12] *Ibid.*, p. 38, l. 16 sq.

[13] III, I, p. 179, l. 2 sqq.

quart de ton. Une chose est à noter : c'est qu'il ne précise pas lui-même à quelle école il se réfère dans des cas semblables.

Manifestement, il est fasciné par les calculs pythagoriciens, notamment sur les consonances, les genres et leurs nuances, et c'est ce qui explique la longueur des développements qu'il consacre à la mathématique musicale[1]. Mais il est trop éclectique pour s'enfermer dans une école. Persuadé que son époque est en pleine décadence[2] et que les connaissances en matière de musique sont en train de se perdre, il semble avoir eu comme but de rassembler tout ce qu'on pouvait dire à ce sujet, et il puise pour cela à diverses sources.

Aristide Quintilien a manifestement beaucoup lu. Il accumule les citations. Homère est un de ses auteurs favoris, ce qui n'est pas pour nous surprendre, puisque, si on l'en croit[3], il avait composé, avant son ouvrage sur la Musique, un traité de Poétique qui ne nous est pas parvenu. D'où, sans doute, sa familiarité avec Homère, qu'il cite trente-trois fois[4].

Platon tient chez lui une bonne place également[5], mais, à côté de ces classiques, Aristide Quintilien connaît Hésiode[6], Héraclite[7], Hérodote[8], Aristophane[9], Sôtadès[10], Cicéron[11] et peut-être Anarcharsis[12]. Quand il cite littéralement l'un de ces auteurs, il s'écarte rarement du texte que nous possé-

---

[1] III, I à VIII, p. 177–198.

[2] Cf. p. 19, l. 12–14 ; p. 21, l. 6–7 ; p. 134, l. 23–24.

[3] Cf. II, X, p. 145, l. 6.

[4] II, IX : A 477, Δ 275, 282 et 386, H 421, Θ 1, I 133–134, M 137–138, P 51–61 (extraits), Σ 22–25, T 221–223, Υ 59–69, Φ 388 ; β 409, γ 1, θ 267–270, κ 304, υ 259, ψ 296 ; II, X : α 326–327, θ 492 et 494, ι 19–20 ; II, XVII : θ 278–280 et 363–364, λ 219 ; III, XXV : Z 160, O 128 ; III, XXVI : A 3, Γ 59, Υ 336 ; α 8–9, θ 511–512. — Au total, 18 citations de l'*Iliade* et 15 de l'*Odyssée*.

[5] I, IX (*République*, III 398e et 399a) ; II, VI (*Lois*, I 649d–e, *République*, III 413d-e et V 470d) ; III, I, (*Timée*, 36b) ; III, XVIII (*République*, III, 403c), III, XXIII (*République*, VIII 546c) ; III, XXIV (*Timée*, 35a) ; III, XXV (*Timée*, 35a-b et c), III, XXVII (*République*, X, 617 d-e). — Au total, 7 références à la *République*, 4 au *Timée* (dans le seul livre III) et 1 aux *Lois*.

[6] III, XVII, p. 214, l. 11–21 (*Les Travaux et les Jours*, 287–292).

[7] II, XVII, p. 169, l. 1–6 (fragments B 77 et 118).

[8] III, XXVI, p. 243, l. 23–28 (IX, 43).

[9] II, XI, p. 147, l. 5–6 (*Les Guêpes*, 1022).

[10] I, XIII, p. 77, l. 14 (référence générale).

[11] II, VI, p. 125, l. 5 sqq. et p. 126, l. 4 sqq. (*De Republica*, I, XVIII, 30 et *Tusculanes*, IV, I, 3).

[12] II, VI, p. 124, l. 12 sq. et n. 2.

dons par ailleurs, et quand il s'en écarte, c'est peut-être parce qu'il cite de mémoire.

Notre musicographe se pique volontiers de philosophie[1], parce que, pour lui, elle est l'aboutissement naturel d'une étude musicale approfondie, telle qu'il la conçoit. Parmi les philosophes auxquels il se réfère, il ne cite nommément, outre Platon, qu'un pythagoricien très obscur, Panakéôs[2], et, bien sûr, Pythagore lui-même[3]. On a l'impression qu'il évite de révéler clairement ses sources philosophiques autres que celles-là[4] : il s'agit alors, vraisemblablement, de penseurs « modernes » dont l'autorité, à ses yeux de « *laudator temporis acti* », ne peut rivaliser avec celle des Anciens dont il fait si grand cas[5].

Moralisateur scrupuleux, Aristide Quintilien met plus d'une fois l'accent sur « ce qui convient[6] » en musique, et pour lui il s'agit là de ce qui est conforme au Bien, sans lequel il n'y a pas de Beau. Il pense de chaque élément de la musique ce qu'il dit explicitement de la rythmopée : « La meilleure est celle qui engendre la vertu[7]. » C'est parce qu'il en est convaincu qu'il consacre un livre entier[8] à la formation morale dispensée par la musique, à condition que celle-ci soit « convenable ». C'est par souci de morale également qu'il voit dans tel épisode scabreux de l'*Odyssée* une façon allégorique de parler de vérités relatives à l'âme[9], cette façon de voir,

---

[1] Cf. III, XXVII, p. 244 sq.

[2] I, I, p. 20, l. 28.

[3] II, XIX, p. 172, l. 12 sqq. ; III, II, p. 181, l. 1 sqq. ; XIX, p. 218, l. 1.

[4] Cf. p. ex. I, III, p. 25, l. 1 ; III, XVII, p. 214, l. 5 ; XXV, p. 240, l. 4 ; XXVI, p. 243, l. 8.

[5] Dès les premiers mots du Livre I, A.Q. dit son admiration pour les penseurs anciens (p. 19, l. 4) ; il se réfère à maintes reprises aux dires des philosophes du passé : cf. p. 25, l. 26 sq. ; p. 115, l. 21 ; p. 119, l. 27 ; p. 122, l. 11, 26 et 33 ; p. 123, l. 11 ; p. 170, l. 30 ; p. 171, l. 6, 11, 16, 23 ; p. 172, l. 7. — Même intérêt pour les anciens spécialistes de la musique : cf. p. ex. p. 22, l. 1 sq. ; p. 30, l. 7 ; p. 32, l. 10 ; p. 38, l. 9 et 18 ; p. 44, l. 1 ; p. 46, l. 3 ; p. 70, l. 14 ; p. 95, l. 16 ; p. 100, l. 8 ; p. 121, l. 1 ; p. 179, l. 11.

[6] Τὸ πρέπον : ce terme recouvre les notions jumelles de Bien et de Beau. Cf. p. 25, l. 18, p. 26, l. 9–13 et 18 ; p. 143, l. 11 ; p. 165, l. 6. Voir aussi p. 210, l. 6 et p. 277, l. 6. — La notion du πρέπον a été essentielle en rhétorique, notamment chez Aristote : cf. *Rhétorique*, III, 1404b 18 : « En prose, ... le convenable (πρέπον), c'est ce qui est resserré et amplifié » ; 1404b 31 : « En visant à la grandeur, on s'écarte du convenable (πρέποντος) » ; 1408a 10 : « Le style aura le caractère du convenable (πρέπον) si ... » ; 1414a 28 : « La persuasion naît du convenable (πρέποντος) ». — Le verbe πρέπει apparaît lui aussi plusieurs fois dans le même développement (1404b 4 et 5 ; 1405a 14 ; 1406a 12 ; 1414a 25).

[7] I, XIX, p. 95, l. 12.

[8] Le Livre II.

[9] Cf. p. 168, l. 1–26 et n. 1.

répandue dès l'époque hellénistique, étant devenue caractéristique des néo-platoniciens.

Sincèrement pieux, notre auteur adresse ses prières à un Être divin et providentiel, auquel il ne donne pas de nom propre, mais qu'il pare d'attributs éminents[1], à la suite de Platon et sans doute aussi des néo-platoniciens[2].

On le sent chercheur laborieux et penseur apparemment infatigable : il n'est pour s'en convaincre que de songer aux multiples similitudes qu'il établit patiemment entre des notions musicales d'une part, et d'autre part l'Univers, l'âme, les lunaisons, les sens, les vertus, la vie humaine, la gestation et les éléments[3].

Esprit curieux, toujours désireux d'expliquer, d'une manière qu'il croit logique, les mythes, les coutumes, les épisodes homériques, il se laisse entraîner parfois dans une systématisation excessive : ainsi, quand il parle des voyelles utilisées aux divers cas des déclinaisons[4] ou quand il énumère, avec un ravissement qu'on devine, les coïncidences numériques qu'il a décelées[5].

Comme beaucoup d'Anciens, il ne peut résister au désir de proposer, le plus sérieusement du monde, des étymologies qui, parfois, font sourire[6].

Il lui arrive d'être imprécis. Par exemple, quand il définit le pyknon[7], les « pentacordes consonants[8] », les mètres acatalectes[9] ou la dipodie[10] ; dire « les tons qu'on a en musique » au lieu de « les tons que comporte une double octave[11] » relève d'un même manque de rigueur. Mais ces imperfections sont rares, il faut le reconnaître.

On ne s'étonnera pas de voir que notre penseur, fidèle aux idées antiques, affirme en maints endroits « la supériorité naturelle au mâle » : à ses yeux, tout ce qui est féminin est de nature imparfaite ; c'est sur cette convic-

---

[1] Cf. p. 23, l. 4 à p. 25, l. 5 ; p. 199, l. 9–11 ; p. 200, l. 10 ; p. 246, l. 10.

[2] Voir p. 23, n. 3, p. 24, n. 1 à 3 et p. 25, n. 1.

[3] Cf. III, X à XIX, p. 199 à 219.

[4] Cf. p. 152, l. 19 – p. 153, l. 1 et n. 1, p. 153.

[5] Cf. p. ex. p. 79, l. 4 sqq. et n. 2 ; p. 88, l. 6–10 ; p. 98, l. 13–19 et n. 2 ; p. 102, l. 18–20 ; p. 104, l. 8–10 ; III, XII, XIII, XVIII, XXIII ; p. 234 sq.

[6] Cf. p. ex. p. 32, l. 10–11 et n. 8 ; p. 47, l. 11–13 et n. 3 ; p. 84, l. 12–14 ; p. 103, l. 7–8 ; p. 168, l. 9–10 et n. 2.

[7] P. 34, l. 2–3 et n. 1.

[8] P. 43, l. 1–2 et n. 2.

[9] P. 104, l. 14–15 et n. 6.

[10] P. 107, l. 21–22 et n. 8.

[11] P. 228, l. 1 et n. 1.

tion qu'il fonde *l'éthos* des aspects du discours, des sons, des modes, des tonalités, des mélodies, des rythmes, des mouvements corporels, des instruments[1].

On ne s'étonnera pas davantage s'il place l'intellectuel au-dessus de l'ouvrier manuel et de l'homme inculte, qu'il méprise manifestement[2].

*
* *

La langue d'Aristide Quintilien est correcte, mais certains détails — termes qui rappellent le vocabulaire néo-platonicien, abondance de mots composés[3] — en révèlent l'époque relativement tardive.

---

[1] Cf. p. 136, l. 23 sqq. ; p. 144, l. 14 ; p. 157, l. 15 – p. 158, l. 6 ; p. 159, l. 9–12 ; p. 162, l. 20–27 ; p. 171, l. 6–14 ; p. 220, l. 13–15 ; p. 241, l. 3–6.

[2] Cf. p. 172, l. 10 sq.

[3] Pour s'en tenir aux seuls verbes composés de préposition, on n'en dénombre pas moins de 460 différents (soit environ 1 400 occurrences), dont 61 composés de σύν, 46 de διά, 46 de ἐπί, 45 de ἀπό, 37 de κατά, 32 de ἐκ. Il ne manque pas de cas où le préverbe ne modifie pratiquement pas le sens du verbe simple. On rencontre 25 verbes composés de deux prépositions ; un seul (συμπαρεκτείνεσθαι) est composé de trois prépositions. Il est intéressant de relever dans les dictionnaires les plus anciennes apparitions de ces surcomposés. En voici la liste. Διεξιέναι apparaît déjà chez Homère. Sont attestés dès les V^e^–IV^e^ s. av. J.-C : συναποστέλλειν (Thucydide), παρεισάγειν (Aristophane et Isocrate), ἀντεισάγειν (Platon), ἀνταποδιδόναι, συμμεταβάλλειν (Aristote), παρεκτείνεσθαι, συνεμφαίνειν et συνεξομοιοῦσθαι (Théophraste). Συμπεριπολεῖν n'apparaît guère que chez Philodème (I^er^ s. av. J.-C.). D'autres surcomposés semblent être très rares aux deux premiers siècles avant notre ère, mais devenir plus courants après J.-C. : παραπολαύειν est chez Philon Mechanicus, puis chez Josèphe, Lucien et Damascius ; Polybe connaît προκαθηγεῖσθαι, mais on ne trouve ce terme, dans le sens que lui donne A.Q., que chez Sextus Empiricus (II^e^ ap. J.-C.) ; συμπαρεκτείνεσθαι, au passif, est connu d'Asclépiodote au I^er^ s. av. J.-C., mais ne se retrouve ensuite que trois siècles plus tard chez Galien et Cléomédès (II^e^ s. ap. J.-C.), puis chez Alexandre de Tralles (VI^e^ s. ap. J.-C.) ; συναπαρτίζειν, dans le sens où l'emploie A.Q., n'apparaît que dès Denys d'Halicarnasse (I^er^ s. av. J.-C.) ; si Aristote emploie συμπροϊέναι, on ne trouve ce terme après lui qu'aux II^e^–III^e^ siècles de notre ère chez Hérodien et Athénée ; Polybe (II^e^ s. av. J.-C.) emploie ἀπεμφαίνειν, mais non dans le sens métrique qu'A.Q. est le seul à lui donner. — Plusieurs surcomposés ne sont attestés qu'après le début de notre ère : le dictionnaire de Liddell-Scott ne signale παρεγκλίνειν, dans le sens d'« altérer légèrement », que chez Athénée (II^e^–III^e^ siècles) et un scholiaste d'Aristophane ; le même dictionnaire, *s.v.* παρεμποδίζειν, ne renvoie qu'à Lucien et Galien (II^e^ siècle) ; *s.v.* προδιαιρεῖν, dans le sens de « diviser d'abord », il ne renvoie qu'à Oribase (IV^e^ siècle) et Olympiodore (VI^e^ siècle) ; *s.v.* συγκαταβάλλεσθαι, il ne cite que Plutarque, Dion Cassius (II^e^–III^e^ siècle) et Agathias (VI^e^ siècle) ; *s.v.* συνεκτείνεσθαι, au passif, Galien (II^e^ siècle) est le seul auteur cité ; *s.v.* ὑπερεκπίπτειν on ne trouve que Galien, Lucien et Sextus Empiricus. — Deux surcomposés semblent avoir été créés par A.Q. lui-même : προκαταστέλλειν (dans le sens « calmer dès le début », sens qui ne sera attesté ensuite que chez Eustathe, au XII^e^ siècle) et συνεμφανίζειν (terme qui ne figure pas dans le dictionnaire Bailly). —

Son style est assez lourd, ses phrases, souvent très longues et parfois fort enchevêtrées.

Il y a, dans l'ensemble du traité, certaines redites, généralement dues au fait que les mêmes données sont communes à deux sections différentes. Le cas le plus frappant est sans doute aux endroits où l'auteur oppose masculin et féminin : cette opposition est d'abord longuement développée au Livre II à propos des affections de l'âme[1], puis des sons[2], puis des instruments[3] ; elle est ensuite réexposée au Livre III quand il est question de la musique des sphères célestes[4], puis des éléments[5].

Il est certain, par ailleurs, que le texte eût gagné à être allégé des nombreuses répétitions qu'entraînent les considérations sur les consonances et les rapports numériques qui les expriment[6].

*
* *

Notre traduction est fondée sur l'excellente édition de Reginald P. Winnington-Ingram, la première véritablement scientifique. Après sa parution, la traduction latine de Meibom demandait à être revue, de même que la traduction allemande de Rudolph Schäfke.

Si l'on dispose actuellement de deux traductions récentes en anglais, celles de Thomas J. Mathiesen et d'Andrew Barker, il n'existait jusqu'à présent en français aucune traduction complète de l'ouvrage d'Aristide Quintilien[7]. Charles Émile Ruelle annonçait, en 1910, qu'il en tenait une « prête pour l'impression[8] », mais on n'en a pas conservé trace. Avant lui, Alexan-

---

D'après ce relevé, il semblerait que la datation la plus vraisemblable pour A.Q. se situe entre le II[e] et le IV[e] siècle de notre ère.

[1] VIII, p. 135–137.

[2] XII à XIV, p. 150, l. 18 – p. 153, l. 20.

[3] XVI, p. 163–165.

[4] XX (fin) et XXI, p. 220, l. 8 à p. 226, l. 3.

[5] XXV, p. 240, l. 14 à p. 241, l. 15.

[6] Cf. p. 36, l. 22 – 37, l. 2, p. 178, p. 185 sq., p. 196, l. 10 sqq., p. 215, l. 1–5, p. 218, l. 1–5, p. 238, l. 13.

[7] Clavier le regrettait déjà en 1854 : cf. son article *Aristide Quintilien* dans la *Biographie Universelle.*

[8] *Le Musicographe Aristide Quintilien*, p. 323.

dre J.H. Vincent n'a édité qu'un bref extrait[1] de la traduction à laquelle il a travaillé[2].

*
* *

En rédigeant les notes, nous avons eu constamment à l'esprit le fait que le sujet pourrait intéresser, outre des étudiants en musicologie, deux sortes de lecteurs : des philologues classiques, qui ne sont éventuellement pas experts en théorie musicale, et des musiciens peu familiarisés avec l'antiquité grecque.

Les uns comme les autres risquent d'être surpris, voire irrités, de constater que telle ou telle note s'étend sur une notion qui leur est, à eux, connue de longue date. Que chacun d'eux veuille bien nous excuser d'avoir visé à être clair pour tous.

Quand il s'agit de notions fondamentales (définition du son, noms des degrés, etc.), nous n'avons pas cru utile de signaler en note tous les parallèles qu'on peut trouver chez les musicographes antiques : il est normal qu'il y ait accord sur de tels points, et se rapporter à un autre auteur n'apporte pas grand-chose. Le lecteur qui désirerait toutefois faire des rapprochements dans de tels cas ou comparer les idées d'Aristide Quintilien avec celles d'autres Anciens trouverait les références voulues dans les notes des traductions anglaises de Mathiesen et de Barker.

Les musiciens seront intéressés surtout par les sections « Harmonique » et « Rythmique » du Livre I, ainsi que par certaines données concernant l'*éthos*[3] ; les hellénistes trouveront de quoi glaner dans la section « Métrique » du Livre I et dans les chapitres IX à XI du Livre II ; les amateurs de philosophie goûteront davantage le Livre III, mais seront attentifs également aux passages relatifs à l'âme[4]. Mais tous, à notre avis, seront étonnés de découvrir, s'ils ne le connaissaient déjà, un texte d'une telle exubérance, intéressant à plus d'un titre.

---

[1] Alexandre J.H. VINCENT et Th. Henri MARTIN, *Passage du traité de la musique d'Aristide Quintilien relatif au nombre nuptial de Platon, traduit et annoté.*

[2] Nous citerons pour mémoire la traduction — une « belle infidèle » — que René Ouvrard (dernier tiers du XVII[e] siècle) élabora au départ de l'édition de Meibom et qui figure dans son ouvrage *La Musique rétablie*, ouvrage resté manuscrit (Tours, Bibliothèque municipale, ms. 822, f° 104–133). Voir à ce propos Ph. VENDRIX, *Aux origines d'une discipline historique*, p. 108–110.

[3] II, XII à XVI.

[4] II, I à VIII et XVII à XIX.

*
* *

Dans notre traduction, nous mettons entre crochets les mots qui ne sont pas exprimés en toutes lettres dans le texte grec.

Quand l'expression de l'auteur est obscure, nous avons tenté d'expliciter en note les mots qui risqueraient de faire difficulté pour le lecteur.

Nous avons tenu à traduire en vers blancs les citations de poètes qui figurent dans le texte d'Aristide Quintilien.

Nous avons conservé la numérotation traditionnelle des chapitres, telle qu'on la trouve dans les éditions.

Les numéros de pages qui figurent en marge gauche font référence à l'édition du texte grec par Winnington-Ingram.

Pour signaler un document noté de musique grecque antique, nous renvoyons, sauf indication contraire, à l'ouvrage exhaustif d'Egert Pöhlmann, *Denkmäler altgriechischer Musik.*

Là où nous citons en note un passage d'auteur antique, nous l'avons généralement traduit nous-même ; si ce n'est pas le cas, nous le signalons.

Pour renvoyer à un volume de la Collection « Budé » (Paris, Les Belles Lettres), nous utilisons le sigle C.U.F. (Collection des Universités de France).

*
* *

Nous ne saurions assez remercier notre éminent ami Étienne ÉVRARD, professeur ordinaire honoraire de l'Université de Liège, qui a bien voulu relire notre manuscrit avec la plus grande attention. Son jugement infaillible et ses conseils pertinents nous ont permis d'améliorer en maints endroits notre traduction et de compléter certaines notes.

Notre reconnaissance est acquise également à Monsieur Paul WATHELET, professeur ordinaire à l'Université de Liège, qui nous a prodigué remarques utiles et suggestions convaincantes.

Et comment dire assez notre gratitude au Directeur du C.I.P.L. de l'Université de Liège, Monsieur Gérald PURNELLE, qui, avec une patience et un savoir-faire admirables, a pris en charge la composition ingrate et complexe de cet ouvrage.

*
* *

Fautes d'impression relevées dans l'édition de Winnington-Ingram

p. 12, diagramme, l. 15 sqq. : signe n° 9 de la série 3 : lire Γ au lieu de L (voir WINNIGTON-INGRAM, *The First Notational Diagram of Aristides Quintilianus,* p. 243) ;

p. 24, dernière ligne de l'apparat critique concernant le diagramme, série 4, signe 6 : lire — Mb au lieu de –Mb ;

p. 54, l. 9 : lire σύμπαν au lieu de σύπαν ;

p. 54, l. 10 : lire ἐσομένην au lieu de ἐσομήνην ;

p. 64, l. 25 : lire τῳ au lieu de τῷ ;

p. 78, l. 2 : lire ἐξελεξάμεθα au lieu de ἐπελεξάμεθα.

Dans l'*Index verborum* :

p. 146, col. 2, : après les références au mot ἄκρος, ajouter ἀκρότης 57.30 ; 85.25 ; 116.2 ;

s.v. ἀναγκαῖος... -ως : lire 75.7 au lieu de 75.4 ;

s.v. ἀνακύκλωσις : lire ἀνακύκλησις (Cf. le texte p. 128, l. 18) ;

s.v. ἀνδρώδης : lire 91.2 au lieu de 92.2 ;

s.v. ἀνθέλκειν : lire 83.19 au lieu de 83.9 ;

s.v. ἀνθηρός : lire 71.21 au lieu de 71.2 ;

s.v. ἀρετή (l. 5) : lire 116.3, 6,... au lieu de 116.6, ... ;

s.v. ἀριθμητικός – ἀριθμητική : lire 101.5 au lieu de 105.5 ;

s.v. ἁρμονία (opp. ῥυθμός) : ajouter 85.18, 23 ;

s.v. ἀφθόνως : lire 120.23 au lieu de 120.13 ;

p. 156, col. 1, 2e mot : lire δημιουργεῖν au lieu de δημιουρεῖν ;

s.v. διαβόησις : lire 68.16 au lieu de 60.16 ;

s.v. διαιρεῖν : lire [92.21] au lieu de [92.2] ;

s.v. διάστατος : lire διαστατός (voir le texte p. 109, l. 25 : διαστατά) ;

s.v. διατιθέναι : lire 14.22 au lieu de 14.20 ;

s.v. δόχμιακός : lire δοχμιακόν ;

s.v. δύναμις ... – (*de sonorum potestatibus*) : lire 15.16 au lieu de 15.17 ;

s.v. δυσδιάκριτος : lire 51.21 au lieu de 51.12 ;

p. 159, col. 1 : entre δυσχερής et δωδεκάς, ajouter δώδεκα 124.26, 28 ;
s.v. ἐᾶν : lire 55.9 au lieu de 5.9 ;
s.v. ἐνεργητικός : 126.20 au lieu de 126.30 ;
s.v. ἔρρυθμος -μως : lire 89.26 au lieu de 89.25 ;
s.v. ἡμέρα : lire 59.33 au lieu de 59.13 ;
s.v. ἠώς : lire 70.3 (cit.), 4, 6 au lieu de 70.3 (cit.) ;
s.v. ἰδίωμα : lire 7.14 au lieu de 7.4 ;
s.v. κανόνιον : ajouter 27.7 ;
s.v. μέθοδος – (rhet.) : supprimer 6 après 69.5 (bis) ;
s.v. μελετᾶν : lire 64.14 au lieu de 64.13 ;
s.v. μέλλειν : lire 53.20 au lieu de 53.19 ;
s.v. μελῳδεῖν : lire 21.12, 13, 21 au lieu de 21.12, 21 ;
s.v. μέρος : après κατὰ μέρος ... ajouter κατὰ μέρη συστηματικά 130.1 ;
s.v. μέση : ajouter 22.25 ;
s.v. μέσος, *in fine* : ajouter τὸ μέσον 21.15 ;
s.v. μεταβάλλειν – (intrans.) : lire 22.20 au lieu de 22.30 ;
s.v. μέτρον *mensura* : supprimer 5.8 ;
s.v. νέατος : lire 8.28 au lieu de 8.27 ;
s.v. νοεῖσθαι : lire 24 au lieu de 23 ;
s.v. ὀπαδός : lire 133.22 au lieu de 63.8 ;
s.v. Ὀπικία : lire 63.8 au lieu de 133.22 ;
s.v. ὅρος ... (math.) : lire 96.9 au lieu de 96.8 ;
s.v. παραλαμβάνειν : lire 59.33 au lieu de 59.23 ;
s.v. πᾶς, *in fine* : ajouter πρὸς πᾶν 128.16 ;
s.v. πλάττειν : lire 80.26 au lieu de 80.27 ;
s.v. ῥητός] ῥ. διάστημα : après 11.4, 5 ajouter 17.5, 8 ;
s.v. ῥυθμικός ... - ῥ. ἀγωγή : lire 39.26, 29 au lieu de 39.29 ;
s.v. ῥυθμός (l. 1) : lire 28.9 au lieu de 28.8 ;
s.v. σεμνότης : lire 46.12 au lieu de 46.11 ;
s.v. στροφή : lire 52.18 au lieu de 52.16 ;
s.v. συγχώρησις : lire 73.31 au lieu de73.21 ;
p. 189, col. 1, l. 3 (*s.v.* σύμφωνος λόγος) : lire 106. 10, 26 au lieu de 106.10 ;
s.v. συνεκδοχή : lire 71.26 au lieu de 71.25 ;

s.v. συνηχεῖν : lire 90.1 au lieu de 89.27 ;

s.v. σῶμα, l. 2 : lire 5.19, 21 au lieu de 5.21 ;

s.v. τελεῖν : lire 57.2 au lieu de 57.2, 4 ;

après le mot τευτάζειν : lire τέφρα au lieu de τέθρα ;

s.v. τόνος, l. 4 : lire 21.8, 14 au lieu de 21.8 ;

l. 11 : supprimer 21.14 ;

p. 193, col. 1, l. 6 (*s.v.* τόπος – *de mundi regionibus*) : lire 111.26, 30 au lieu de 111.26 ;

ibid., l. 8 (*de zodiaco*) : lire 122 au lieu de 112 ;

s.v. χαρακτηρίζειν : lire 17.11, 14 au lieu de 17.11, 24 ;

s.v. χρόα : lire 110.25 au lieu de 110.15 ;

s.v. χρόνος, l. 3 : après 36.30, ajouter 38.25 ;

s.v. ψηφίς : lire 119.31 au lieu de 119.13.

Livre premier
Notions théoriques

1. Préambule[1]

I. Eusèbe et Florent, compagnons très honorés, j'admire toujours l'ardeur qui poussait les penseurs anciens à s'occuper de toute espèce de connaissance ; j'admire comment, découvrant d'eux-mêmes certaines données et reprenant par ailleurs les découvertes de tel ou tel de leurs devanciers, ils les ont élaborées jusqu'au terme convenable ; comment ils ont abondamment montré et légué à leurs successeurs les avantages qu'on pouvait retirer de leurs recherches. Et c'est surtout quand, selon notre habitude, nous discutons entre nous de musique, que je m'émerveille de voir le génie de ces hommes.

L'occupation à laquelle ils se livraient n'était pas le fait du premier venu, comme l'ont supposé beaucoup de gens qui n'ont aucune expérience en la matière, surtout parmi nos contemporains[2]. Au contraire, elle était à la fois honorable en elle-même et extraordinairement admirée en tant qu'utile à l'acquisition des autres connaissances, puisqu'elle rend compte du point de départ et, pour ainsi dire, du point d'achèvement.

---

[1] Les titres des sections ne figurent pas dans le texte grec.

[2] À l'époque d'A.Q., il est de bon ton de traiter de décadente la musique en vogue. Un traité écrit entre 170 et 300 de notre ère et attribué à Plutarque affirme : « À notre époque, la décadence s'est tellement répandue qu'on n'a gardé aucun souvenir, aucune idée du style éducatif et que tous les amateurs de musique se sont précipités vers la musique des théâtres. » (Ps.-Plutarque, *De Musica*, § 27). Déjà Platon, dans les *Lois* (III, 700a–701a), dénonçait un « modernisme » de mauvais aloi : « Du temps des anciennes lois, [...] il n'était pas permis de transformer abusivement un genre de mélodie en un autre, et l'autorité qui réglait ces matières [...], ce n'était pas, comme à présent, les sifflets ou les huées discordantes de la masse, ni les applaudissements distributeurs de louanges [...] mais avec le temps, l'autorité en matière de délits contre la musique passa à des créateurs [...] qui ne savaient rien de ce qui revient de droit à la Muse. Dans la frénésie de plaisir qui les possédait plus que de raison, ils mêlèrent thrènes et hymnes, péans et dithyrambes, imitant sur la cithare le jeu de l'aulos, ramenèrent tout à tout et, sans le vouloir, eurent la sottise de lancer contre la musique cette calomnie [...] que le plaisir de l'amateur, celui-ci fût-il de qualité ou non, décidait avec le plus de justesse [...]. Ils inculquèrent aux gens du commun de faux principes musicaux et l'audace de se croire des juges compétents. Dès lors, les auditoires devinrent loquaces de muets qu'ils étaient, croyant s'entendre à discerner ce qui est beau en musique et ce qui ne l'est pas ; à une aristocratie musicale se substitua une fâcheuse "théâtrocratie". » (Trad. Éd. Des Places, S.J., C.U.F., 1951, quelque peu modifiée.)

Pour moi, c'est surtout ce caractère particulier de notre art qui me paraît un bien propre : contrairement aux autres, il n'est pas ressenti comme utile à l'acquisition d'une matière unique ou pour un court espace de temps. Non : n'importe quel âge, la vie entière, et toute activité aussi peut trouver dans la seule musique un total enrichissement.

La peinture, en effet, et tous les arts du même genre, qui visent à créer la beauté pour la vue, n'apportent qu'une aide minime ; faciles à appréhender pour tout le monde, ils ne représentent aucun accroissement de connaissances diverses utilisables dans l'avenir. La médecine et la gymnastique ‖ se mettent au service du corps, mais ne peuvent
p. 2 pas aider, dès l'enfance, par les bienfaits qui résultent de leur étude, ceux qui s'y adonnent. La dialectique[1] et son analogue[2] favorisent l'acquisition de la pensée par l'âme, à condition que celle-ci soit purgée par la musique ; mais dans le cas contraire, non seulement ils sont sans profit, mais encore il peut leur arriver de corrompre l'âme.

Seule la musique embrasse, pour ainsi dire, toute matière ; elle exerce son action à travers toute la vie, enrichissant l'âme des beautés de l'ensemble harmonisé et formant le corps aux rythmes décents ; elle est utile aux enfants, à qui elle dispense les bienfaits qu'ils retirent du chant ; quand ils avancent en âge, elle leur ouvre les beautés d'un texte mis en vers et, en un mot, de tout le langage ; à mesure qu'ils progressent, elle leur expose la nature des nombres et la diversité des rapports[3], faisant apparaître en tout corps les ensembles harmonisés qui résultent de ces rapports ; et voici le plus important, le point final, la rencontre avec ce qu'il y a de plus difficile à saisir : la musique peut révéler à tout homme les rapports qui forment l'âme individuelle comme l'âme de l'Univers. J'en veux pour preuve une parole divine du philosophe pythagoricien Panakéôs[4], selon lequel l'affaire de la

---

[1] C'est l'art de la discussion dialoguée. Plotin (*Ennéades*, I, III [20]) en donne une définition fort complète.

[2] L'art de la démonstration positive ou rhétorique. Cf. ARISTOTE, *Rhétorique*, I, 1, 1354a : « La rhétorique est l'analogue [ἀντίστροφος] de la dialectique. » (Trad. M. DUFOUR, C.U.F., 1932.)

[3] Sur les rapports musicaux, voir ci-après le chap. VII, p. 36 sq., et au livre III, les chap. I à V, p. 177–190.

[4] Philosophe pratiquement inconnu. La *Realenzyklopädie* n'en parle pas ; *A Lexicon of Greek Personal Names*, publié par *The British Academy* (Oxford, Clarendon Press) ne le cite ni dans son vol. I (*The Aegean Islands, Cyprus, Cyrenaica*, éd. P.M. FRASER et E. MATTHEWS, 1987), ni dans son vol. II (*Attica*, éd. M.J. OSBORNE et S.G. BYRNE, 1994) ; le *Wörterbuch der griechischen Eigennamen* de W. PAPE et G. BENSELER, se référant à notre passage, donne la forme Πανάκμης, -εως, et la seule explication « *ein Pythagoreer* ».

musique, ce n'est pas seulement de combiner entre eux les éléments de la voix, mais de concilier et d'harmoniser tout ce qui possède une nature.

Celui qui m'accompagnera dans la suite de ce traité, trouvera plus loin une démonstration de tout cela.

II. Ce qui m'a incité à entreprendre mon traité, c'est avant tout l'indifférence que professent la plupart des gens à l'égard de mon sujet ; je me suis proposé de montrer quelle science ils dédaignent sans raison plausible. En effet, si les autres sciences sont négligées soit pour les difficultés qu'on y rencontre, comme c'est le cas pour la médecine, soit parce qu'elles rebutent la plupart des gens, comme c'est le cas pour la géométrie, aucun de ces deux prétextes ne peut être mis en avant pour renoncer à la musique : celle-ci n'offre pas une bien grande difficulté, et ce n'est pas sans une jouissance décente que ceux qui l'étudient vivent en sa compagnie[1]. À ceux qui s'y adonnent avec ardeur, elle offre bientôt la possibilité de retirer un profit et de goûter
p. 3 une joie ‖ éclatante et non médiocre.

Mais quoi ? si quelqu'un s'appliquait dans les autres arts, il lui faudrait découvrir un passe-temps de nature différente en vue d'une diversion, tandis que si l'on s'exerce à la musique, la détente est inhérente à l'effort même, celui-ci procurant une satisfaction non moindre que le profit qu'on retire de la connaissance.

Mais même ces avantages, la plupart n'en font aucun cas, préférant la volupté que procurent la paresse et l'inculture à celle qui s'accompagne du raisonnement et de l'utilité. Mais à vrai dire, la responsabilité en incombe aussi à ceux qui ont certes porté à notre art un amour non sans ardeur, mais qui, faute de s'intéresser à toute une partie de la musique, n'ont communiqué à leurs disciples rien de merveilleux, tandis que leur entourage ne les a pas jugés eux-mêmes dignes d'éloges pour leur connaissance de la musique.

L'édition de WINNINGTON-INGRAM ne signale aucune variante dans les manuscrits. — R. SCHÄFKE (*Aristeides Quintilianus von der Musik*, p. 64) suppose qu'il est ici question de Pythagore lui-même. — Ajoutons qu'on trouve un écho de l'opinion de Panakéôs dans les deux passages suivants, où les auteurs citent les pythagoriciens : DIOGÈNE, VIII, 33 (= Diels-Kranz[6], I, 58 B 1a) : « L'Univers s'est constitué selon *l'harmonie* [ensemble harmonisé par un jeu de consonances] » ; ARISTOTE, *Métaphysique*, A 5, 985b, 23 (= Diels-Kranz[6], I, 58, B 4) : « Le ciel tout entier est *harmonie* et nombre. [...] Nombres et *harmonies* jouent un rôle dans [...] l'ordonnance universelle. »

[1] Cf. ARISTOTE, *Politique*, VIII, 4, p. 1340 a : « La musique comporte le plaisir naturel : c'est pourquoi sa pratique est chère à tous âges et à tous caractères. »

Autre cause : le fait que presque aucun des Anciens n'a fondé une théorie musicale exhaustive en un seul traité[1] ; au contraire, ils ont exposé leurs vues matière par matière, traitant à part chaque sujet, passant sous silence les fondements les plus importants de la musique et ses causes physiques. Ils ont, peut-on dire, réservé leur ardeur pour ces seuls domaines : l'exposé des règles et la pratique des mélodies.

Mais j'arrête ici ces réflexions préliminaires.

III. Il nous faut à présent poursuivre, après avoir, selon l'usage, invoqué un dieu qui préside à l'activité musicale[2]. Les poètes, en effet — et cela alors qu'ils ne se donnent nullement beaucoup de peine dans le domaine musical et qu'ils composent le récit d'actions antiques en n'utilisant qu'une minime partie de la musique[3], — invoquent, eux, les Muses et Apollon, prince des Muses. Mais nous, nous n'avons pas l'intention de raconter de vieux mythes en ne nous servant que d'une partie de la musique ; nous essayons de l'exposer dans sa totalité, de faire voir ce qu'elle est, quelle est sa nature ; nous nous efforçons d'en montrer tous les aspects sonores et tous les fondements physiques ; de montrer encore si certaines relations entre les nombres et ce qu'il y a

---

[1] D'après ce que nous avons conservé en matière d'écrits antiques relatifs à la musique, il semble bien qu'A.Q. dit vrai. Sans parler de philosophes comme Platon ou Aristote, ni de compilateurs tels qu'Athénée, ni de Vitruve, qui ne traitent qu'incidemment de musique, les seuls titres des ouvrages suffisent souvent à montrer qu'ils sont consacrés à une matière précise et limitée. Outre un traité d'Harmonique et un manuel de Rythmique, conservés en grande partie, Aristoxène (IV^e^ s. av.) a écrit bon nombre de monographies perdues, telles que « Le temps premier », « La composition mélodique », « Les tonalités », « La danse dans la tragédie », « Le forage des aulos », etc. ; ne s'intéressent qu'à l'Harmonique Cléonide (II^e^–III^e^ s. ap.) et Gaudence (IV^e^ s. ap.) ; malgré les titres, qui sembleraient annoncer un ouvrage plus général, il n'y a rien d'exhaustif dans l'*Introduction à l'art musical*, de Bacchius (IV^e^ s. ap.), ni dans l'*Introduction à la musique* d'Alypios (IV^e^ s. ap.) ; le Pseudo-Euclide (III^e^ s. av.), Théon de Smyrne (II^e^ s. ap.) et sans doute aussi Nicomaque (I^er^–II^e^ s. ap.) n'ont d'autre objectif que d'éclairer les calculs auxquels se livre le Timée de Platon pour expliquer l'origine de l'âme ; si on en juge par les fragments que nous ont livrés les rouleaux d'Herculanum, Philodème de Gadara (I^er^ s. av.) ne vise qu'à nier l'influence de la musique sur le comportement humain ; le Pseudo-Plutarque (III^e^ s. ap.) n'envisage que l'histoire des genres musicaux ; si les Anonymes publiés par Bellermann (IV^e^ s. ap. ?) apportent quelques données originales mais éparses sur les signes rythmiques, la notation, la solmisation, ils laissent de côté la métrique, l'éthique et la pédeutique, tout comme Ptolémée.

[2] En grec : μουσηγέτης. « Musagète » est le surnom habituel d'Apollon, « conducteur des Muses », lesquelles président à la musique et à la culture en général. Comme la suite va le montrer, il ne peut s'agir ici d'Apollon, mais d'une divinité plus haute : cf. III, XXVII, p. 246, l. 10–11 et n. 2.

[3] La métrique : cf. ci-après, p. 95 sqq.

de plus précieux en nous, l'âme[1], sont des rapports de similitude ; de montrer en outre ce que pourrait révéler, au sujet de notre Univers lui-
p. 4 même, celui qui, non sans connaissance de la musique, ‖ s'élèverait jusque là. Dès lors, quel protecteur nous convient-il d'invoquer en premier lieu, quand il s'agit de domaines si importants ? N'est-ce pas celui qui, par des moyens invisibles, a harmonisé notre Univers visible et qui a fait en sorte que toute âme trouve son achèvement dans les rapports d'un ensemble harmonisé[2] ? Cet être qu'on peut nommer Démiurge[3], en lui appliquant à bon droit cette appellation pour ce qu'il

---

[1] Depuis les pythagoriciens, l'âme a souvent été appelée une « *harmonia* », c'est-à-dire un ensemble régi par des rapports harmonieux et notamment par ceux des consonances. Cf. MACROBE, *Songe de Scipion*, I, 14, 19 : « Pythagore et Philolaos ont dit qu'elle [= l'âme] était une *harmonia*. » Dans le *Phédon* (86c), Platon met dans la bouche de Simmias, qui reprend une affirmation de Socrate, ces mots : « Si l'âme est bien une certaine *harmonia*, [...] ». Dans la *République* (IV, 443d), Platon parle de la Justice, qui fait en sorte que l'homme « harmonise » les trois parties de son âme (le rationnel, le concupiscent et l'irascible) « comme les trois termes d'une *harmonia* : la nète, l'hypate et la mèse ». Ces trois degrés délimitent les trois consonances fondamentales, qui apparaissent à l'intérieur d'une *octave* (sens possible de ἁρμονία) : avec l'hypate (p. ex. mi_2, en ton dorien), la nète (p. ex. mi_3) donne la consonance d'octave ; avec la mèse (p. ex. la_3), la nète donne la quinte : la mèse, elle, donne la quarte de l'hypate. — Ajoutons ARISTOTE (*De anima*, I, 4, 407b) : « Certains ont dit qu'elle [= l'âme] est une *harmonia* : en effet, disent-ils, l'*harmonia* est un mélange, une espèce de combinaison de contraires. » — Quant au caractère précieux de l'âme, il est souvent attesté par Platon et ses successeurs. Cf. PLATON, *Phédon*, 86c, où l'âme est dite « ce qu'il y a de plus divin en nous » ; *Timée*, 44 e : la tête est « l'habitat de ce qu'il y a de plus divin et de plus sacré » ; PLOTIN, *Ennéades*, V, 1, 3 : « L'âme est une chose précieuse et divine. » Cicéron, de son côté, dit : « L'âme divine n'a jamais rien eu de mortel » (*Scaur.*, 50), « L'âme est divine » (*Tusc.*, I, 65) et « L'homme qui a vu par le regard de l'âme les révolutions et tous les mouvements [des planètes], a fait la preuve que son âme était semblable à celle de celui qui les a façonnées dans le ciel » (*Tusc.*, I, 62, trad. J. HUMBERT, C.U.F., 1960).

[2] Cette phrase se retrouve telle quelle au début du traité d'Harmonique de Manuel Bryenne (1, 1, p. 50 Jonker, l. 7–9). Commentant cette phrase, Thomas J. Mathiesen (*Aristides Quintilianus and the* Harmonics *of Manuel Bryennius*, p. 34), écrit : « In Bryennius's treatise, it is clear that the assistant is God himself. » Ceci paraît la vérité, et c'est une raison de croire qu'A.Q., assez souvent suivi par Bryenne, adressait, lui aussi, sa prière à Dieu. On voit mal pourquoi Mathiesen continue par ces mots : « while in Aristides Quintilianus's treatise, the assistant invoked is Apollo ». Il semble, au contraire, qu'A.Q. a pris soin de distinguer : le recours à Apollon, il le laisse aux poètes, qui sont loin d'exposer des théories aussi graves et importantes que celles qu'il va développer.

[3] Le terme δημιουργός peut représenter, d'une façon générale, toute espèce d'artisan (p. ex. PLATON, *Phédon*, 86c), tout ce qui crée ou cause quelque chose (p. ex. PLATON, *Timée*, 40c : « La Terre est le démiurge de la nuit et du jour »). D'une façon plus particulière, le terme s'applique à un dieu en tant que créateur. Dans [PHILOLAOS], fr. 21 D, il est question du « Père et Démiurge qui a engendré les créatures » ; cf. PLATON, *Sophiste*, 265c et *Timée*,

a créé, ou qu'il convient d'appeler Idée pure[1], signifiant par là qu'il a fourni des facultés à ceux qui viennent après lui, à savoir les hommes ; cet être qu'on pourrait encore désigner — et cette fois nous serions dans le bon — par les termes de Raison[2] ou d'Unité[3], ou, pour em-

---

30a sq. : « le dieu démiurge » ; *République*, VII, 530a : « le démiurge du ciel » ; XÉNOPHON, *Mémorables*, I, IV, 9 : « Les [dieux] démiurges sont les responsables de tout ce qui arrive. » — Chez les philosophes postérieurs, δημιουργός est courant pour désigner le créateur divin. Cf. p. ex. HERMÈS TRISMÉGISTE, *Traité* IV, 1 : « Le démiurge a créé le monde tout entier » ; *ibid.* V, 8 : « Ne sépare jamais la créature du démiurge. » Philon d'Alexandrie (p. ex. *De Opificio mundi*, 146) appelle également δημιουργός Dieu, créateur du monde. Dans sa *Théologie platonicienne*, V, 12–14, Proclos développe cette doctrine : « la troisième monade de la première triade des dieux intellectifs » est précisément « le démiurge de l'Univers ». Les Pères de l'Église emploient le terme dans le même sens. Cf. p. ex. CLÉMENT D'ALEXANDRIE, *Stromates*, III, III, 12, 2, p. 200 Stählin-Früchtel : « Le monde a été fait par le Démiurge. »

[1] εἶδος εὐαγές. Pour Platon, les Idées, exemplaires éternels des choses sensibles, n'existent que par Dieu, en Dieu : elles sont Dieu lui-même. Cf. *Phèdre*, 249c : « Seule, la pensée des philosophes est ailée : en effet, elle s'applique, grâce au souvenir qu'elle en a, et selon ses possibilités, aux objets [= les idées] auxquels Dieu, parce qu'il s'y applique, doit d'être divin. » Pour Proclos (*Theol. plat.*, II, 11, p. 65 Saffrey), le « premier dieu » est l'« Idée des Idées » (ἑνὰς ἑνάδων : cf. PLATON, *Philèbe*, 15a, où le terme ἑνάδες désigne les Idées). Pour Plotin, néo-platonicien comme Proclos, le Verbe (voir la note 2 ci-après) est l'Idée des Idées également. Cf. *Ennéades*, V, 5, 6 : « L'essence de l'Un [voir note 3 ci-après], c'est l'Idée : l'Un engendre [...] l'Idée, non pas telle ou telle idée mais l'Idée universelle. »

[2] λόγος. Pour Héraclite (A 8, 16 et B 1 Diels[6]), il existe un *Logos* éternel, universel, divin, qui domine tout. Pour Platon, la raison universelle est née de Dieu, Premier et Dieu en soi (cf. *Lettres*, II, 312d-e). Des vers attribués à Épicharme (Diels[6], 23, 13, 57) disaient déjà : « Il y a un raisonnement qui appartient à l'homme ; il y a aussi une Raison divine ; et la raison humaine procède de la Raison divine. » Pour les stoïciens, le *Logos* ne se distingue pas de l'essence même de Dieu. Cf. ZÉNON : « Dieu est le *Logos* qui a donné naissance au monde » (cité par DIOGÈNE LAËRCE, VII, 135 sq. ; *adde* MARC-AURÈLE, IV, 21). Manilius (II, 82) dit que Dieu est la Raison (*ratio*) qui gouverne tout. Plutarque (*Isis et Osiris*, 376c) affirme que « le Verbe [λόγος] de Dieu [...] en est arrivé, par son mouvement, à engendrer ». — Cf. PHILON, *De Opificio mundi*, 69 M 16 : « Le *Logos* que le grand Maître possède dans l'Univers, l'esprit humain le possède, à ce qu'il semble, dans l'homme. » — Le terme λόγος reste fréquent chez les néo-platoniciens. Pour Plotin, il y a, entre Dieu et l'Univers, un médiateur, le *Logos* divin, Verbe de Dieu. Cf. *Ennéades*, III, 2, 2 : « De l'Intelligence [νοῦς], qui est une, et du Verbe [λόγος] qui en procède, naît ce monde » ; *ibid.*, III, 2, 15 : « Le Verbe [λόγος] est le Principe ; la Raison est tout », ce qui n'est pas sans rappeler le début de l'évangile de saint Jean : « Au commencement était le Verbe [λόγος] ». — Les Chrétiens continueront à employer le terme « Verbe » pour désigner le Christ.

[3] ἑνάς. Presque tous les philosophes antiques ont admis l'unité d'un dieu suprême. Pour Platon, ce qui fait de Dieu la perfection absolue, c'est précisément qu'il est l'unité absolue. Cf. p. ex. *Timée*, 31b : « Afin [...] que ce monde-ci fût semblable, par son unité, au Vivant

ployer le langage de philosophes éminents, de Raison unique[1] : par le premier de ces termes, nous exprimons qu'il harmonise[2] et ordonne toute chose ; par le second, nous faisons entendre que, ayant mis fin à la multiplicité et à la dispersion des choses, il les tient toutes unifiées en les réunissant par des liens indissolubles. Invoquons-le donc, cet être, et demandons-lui de nous seconder en faisant que toute notre conception soit solidement établie, et de nous faciliter entièrement la tâche quand il s'agira d'exposer dignement les matières dont nous venons de parler.

Assez prié ! Abordons sans tarder notre traité. Comme nous l'avons promis, il sera consacré à la musique dans son ensemble et il en transmettra la connaissance.

IV. La musique, c'est la science de la mélodie et de tout ce qui s'y rapporte. On la définit aussi comme suit : l'art spéculatif et pratique de la mélodie accomplie[3] et de celle que jouent les instruments ; ou encore, selon d'autres : l'art de ce qui convient dans les sons et les mouvements. Plus exactement, et conformément à notre propos, nous dirons, nous : la connaissance de ce qui convient en matière de sons et de mouvements corporels.

La musique est donc une science[4], qui donne une connaissance sûre, infaillible : en effet, elle ne saurait admettre ni changement ni altération des données qu'elle fournit, soit comme propositions préliminaires, soit comme parachèvements. Certes, c'est à bon droit aussi
p. 5 ‖ que nous l'appellerons un art, car elle consiste en un ensemble formé de perceptions, perceptions exercées jusqu'à la plus grande précision, et elle n'est pas sans utilité pour la vie[5], comme l'ont reconnu les Anciens et comme le montrera le traité que nous livrons ici.

---

absolu [...] » (trad. A. RIVAUD, C.U.F., 1925). Plotin (*Ennéades*, V, 1, 1) affirme : « L'être suprême, c'est l'Un et le Premier. »

[1] λόγος ἑνιαῖος. L'expression se trouve telle quelle chez Jamblique (*De communi mathematica scientia*, XXIV, p. 41 et 74 Festa). Platon dit en d'autres termes (*Banquet*, 208b) : « L'être divin est toujours exactement le même. » Plutarque (*Du Destin*, 568d) lui fait écho en disant : « La Raison divine ne peut changer. »

[2] Songeons que λόγος peut signifier « rapport » (dans le sens mathématique) et que toute « harmonie » est fondée sur les rapports exprimant les consonances.

[3] τέλειον μέλος, termes définis plus bas (p. 26, l. 1–3). Cf. p. 71, l. 2–3.

[4] Platon (*Cratyle*, 405d) met sur le même pied « musique et astronomie », ce qui revient à reconnaître que la musique est une science.

[5] Cf. PS.-PLUTARQUE, *De Musica*, § 26 : « La musique est manifestement utile en toute circonstance, pour toute entreprise sérieuse. »

Science de la mélodie accomplie, a-t-on dit à juste titre, car il faut observer la mélodie, le rythme et le texte[1] pour que soit réalisé l'ensemble de la mélodie chantée. Du point de vue de la mélodie, c'est simplement la nature du son dont il s'agit ; du point de vue du rythme, c'est le mouvement ; du point de vue du texte, c'est le mètre[2].

Les éléments qui se présentent dans une mélodie accomplie sont le mouvement de la voix et du corps, et aussi les durées et les rythmes qu'elles engendrent.

La musique est l'art du convenable, a-t-on dit également, et non sans raison, car tout ce qui n'est pas convenable est à juste titre méprisable. Le convenable, c'est ce qui communique aux choses non insignifiantes une parure de perfections et de qualités louables ou un accord entre elles.

Par ailleurs, on définit la musique comme spéculative et pratique pour les raisons que voici : quand elle étudie ses propres éléments et se consacre à la division et à l'exposé des règles, on dit qu'elle est spéculative ; quand, au contraire, elle les applique, créant une mélodie qui soit utile et convenable, on la dit pratique.

La matière de la musique est le son et le mouvement corporel.

Certains ont dit que le son est de l'air frappé ; d'autres, un choc porté à l'air. Les premiers définissent le son comme l'élément même qui est affecté ; les autres, et c'est mieux, comme la modification subie par cet élément[3].

Quant au mouvement, il se réalise dans des durées différentes, car la durée est la mesure du mouvement et du repos.

Il y a deux sortes de mouvement de la voix : le mouvement simple et le mouvement complexe. Ce dernier peut avoir trois natures : continu, procédant par intervalles et mixte.

p. 6 Est continu le mouvement vocal qui, ‖ grâce à un certain degré de vitesse, procède par relâchements et tensions de façon imperceptible ; procède par intervalles le mouvement qui se maintient de façon apparente à telle ou telle hauteur de son, alors que le passage entre deux

---

[1] En grec : λέξις.

[2] Ceci implique qu'un texte mis en musique était nécessairement en vers.

[3] Ptolémée (*Harmonique*, I, 1, p. 3 Düring) dit de même : « Le son est une modification subie [πάθος] par de l'air frappé. » — Aristote (*De anima*, II, 8, 419b) écrit : « C'est un choc qui produit le son [...], mais non le choc de n'importe quel corps. » — A.Q. reparlera au Livre III, chap. XX, du choc qui engendre un son (cf. p. 219, l. 1 et n. 1, où on trouvera d'autres références).

sons est imperceptible ; est mixte le mouvement qui combine les deux précédents.

Le mouvement vocal continu est celui que nous utilisons dans la conversation ; le mouvement mixte est celui que nous employons pour la lectures des poèmes[1] ; procède par intervalles le mouvement vocal qui, entre les sons simples, exécute des sauts d'intervalles de telle ou telle étendue et s'arrête sur tel ou tel degré. Ce dernier mouvement s'appelle aussi « mélodique ».

V. La totalité de la matière musicale se répartit en deux domaines : spéculatif et pratique. Le domaine spéculatif est celui qui définit les termes techniques de la musique, ses chapitres et leurs subdivisions, et qui étudie en outre ses origines célestes, ses causes physiques et ses liens de consonance avec les réalités. Le domaine pratique est celui qui agit selon les données techniques et qui poursuit son but ; on l'appelle aussi « pédeutique[2] ».

Le domaine spéculatif se subdivise en deux chapitres : physique et technique. Le chapitre consacré à la physique a deux sections : l'une traite des nombres ; l'autre, qui envisage les réalités, porte le même nom que le chapitre général : Physique. Le chapitre consacré à la technique se subdivise en trois parties : harmonique, rythmique et métrique.

Le domaine pratique se divise en deux parties : mise en œuvre des éléments précités et exécution[3]. La mise en œuvre comporte la composition mélodique[4], la rythmopée et l'édification du poème. La partie consacrée à l'exécution se subdivise en mélodie instrumentale, chant vocal et interprétation d'acteurs ; font partie, enfin, de l'interprétation les mouvements corporels en harmonie avec les airs sur lesquels ils s'exécutent.

Le mouvement consiste en un passage d'éléments qualitatifs à d'autres éléments de même nature. Mais pour ce qui est du mouvement de la voix, il est de deux sortes : complexe ou simple. Nous avons déjà parlé du mouvement complexe. Son contraire, le mouve-

---

[1] Un poème antique est écrit en « mètres », dont chacun a son rythme propre, ses mesures avec temps frappé et temps levé. La lecture scandée d'un vers grec constitue une sorte de musique, mais sans hauteurs de son nettes, les différences de hauteur étant dues aux accents des mots eux-mêmes.

[2] C'est-à-dire visant à l'éducation.

[3] En grec : ἐξαγγελτικόν, « qui concerne le fait de proclamer, de manifester » (à un public ce qu'on chante ou ce qu'on joue).

[4] Le grec dit μελοποιία. Nous évitons la traduction « mélopée », qui ferait équivoque.

ment simple, sans modification, s'appelle « hauteur ». Une hauteur est un arrêt, une position fixe de la voix. Elle a deux aspects : relâchement
p. 7 et tension. Il y a relâchement ‖ lorsque la voix va de l'aigu au grave et tension, au contraire, quand elle passe du grave à l'aigu. De ces mouvements naissent ce que nous appelons, dans le premier cas, une gravité[1], et dans le second, une acuité[2]. Il se produit une gravité quand le souffle est émis d'en bas, et une acuité quand il est projeté à la surface[3].

Donc tout mouvement simple de la voix s'appelle hauteur , et la hauteur d'une émission mélodique s'appelle proprement un son. Nous en reparlerons après avoir dit un mot des parties de l'Harmonique[4].

2. HARMONIQUE[5]

L'Harmonique, dans son ensemble, comporte sept parties. Elle étudie successivement, en effet, les sujets suivants : 1° les sons ; 2° les intervalles ; 3° les systèmes ; 4° les genres ; 5° les tonalités ; 6° les modulations ; 7° la composition mélodique.

Parlons d'abord des sons. On nous pardonnera si nous employons certains termes difficiles à comprendre : c'est dû proprement à la nécessité où nous nous trouvons d'employer un langage technique.

A. *Les sons*

VI. Un son est l'élément le plus petit d'une émission sonore mélodique. Le nombre des fonctions de sons est infini de par leur nature, mais celles qui sont définies en pratique dans l'un ou l'autre des genres sont vingt-huit en tout[6]. Voici les termes par lesquels on les

---

[1] C'est-à-dire un son grave.

[2] C'est-à-dire un son aigu.

[3] A.Q. ne fait pas mention de la théorie qu'expose, p. ex., Nicomaque de Gérasa (*Manuel d'Harmonique*, 4, p. 240 Jan = 150 Zanoncelli) : « Si le choc ou le souffle [...] se transmet lentement, il produit un son grave ; s'il se transmet rapidement, il produit un son aigu. » (Voir ARISTOTE, *De anima*, II, 3, 420 a-b.)

[4] Pour mettre en évidence le titre de la section suivante, « Harmonique », nous nous sommes permis de scinder en deux une phrase du texte grec.

[5] Pachymère (*Quadrivium*, p. 97 Tannery) affirme, en simplifiant de façon excessive, que la musique peut s'appeler aussi « harmonique », parce que « ses consonances sont accordées [ἁρμόζεσθαι] selon des rapports de nombres. »

[6] Il ne s'agit pas ici de « son » à proprement parler, mais de « fonction » (en grec δύναμις). Dans le Grand Système Parfait, couvrant deux octaves et réparti en cinq tétracordes (Hypates, Mèses, Conjointes, Disjointes et Hyperbolées) qui peuvent chacun

désigne : le proslambanomène[1], l'hypate des Hypates, la parhypate des Hypates[2], le son enharmonique des Hypates, le son chromatique des Hypates, le son diatonique des Hypates, l'hypate des Mèses, la parhypate des Mèses, le son enharmonique des Mèses, le son chromatique des Mèses, le son diatonique des Mèses, la mèse, la trite des Conjointes, le son enharmonique des Conjointes, le son chromatique des Conjointes, la paranète des Conjointes, la nète des Conjointes, la paramèse, la trite des Disjointes, le son enharmonique des Disjointes, le son chromatique des Disjointes, la paranète des Disjointes, la nète des Disjointes, la trite des Hyperbolées, ‖ *p. 8* le son enharmonique des Hyperbolées, le son chromatique des Hyperbolées, la paranète des Hyperbolées, la nète des Hyperbolées[3].

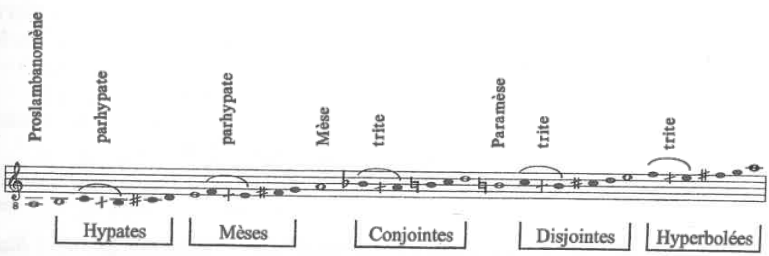
---

varier selon le genre (diatonique, chromatique ou enharmonique), les Anciens attribuaient à chaque degré un nom qui définissait sa place, sa « fonction » dans le système. Nous parlons semblablement, dans une gamme, de tonique, de dominante, de sensible, etc. Il va sans dire que chaque fois qu'on transpose le Grand Système Parfait (et les Grecs le transposaient théoriquement à quinze hauteurs différentes), la même « fonction » recouvre un « son » différent, exactement comme, chez nous, la tonique peut être *do*, *do* dièse, *ré*, *mi* bémol, etc.

[1] Littéralement : « pris en surplus, surajouté » (cf. p. 30, l. 2).

[2] En genre diatonique et en genre chromatique, la parhypate (des Hypates ou des Mèses) est un demi-ton à l'aigu de l'hypate ; mais en genre enharmonique, elle n'est qu'à un quart de ton de l'hypate. Il en va de même dans chaque tétracorde pour les sons situés immédiatement à l'aigu du son le plus grave du tétracorde. Voir le tableau ci-dessous, n. 3.

[3] En ton dorien, pour fixer les idées, cette liste correspond aux sons suivants, qui respectent l'ordre donné par A.Q. (Le signe +, demi-dièse, hausse d'un quart de ton la note qui le suit).

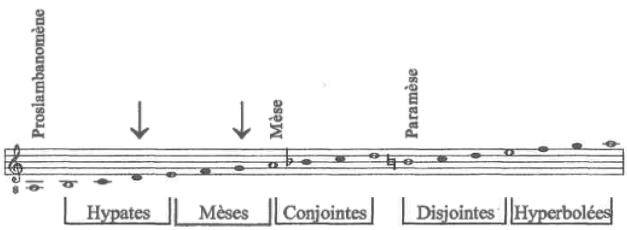


Soit, pour faire apparaître la division tétracordale, et en genre diatonique, les flèches indiquant les « sons diatoniques » (en rondes, les sons fixes ; en noir, les sons mobiles) :

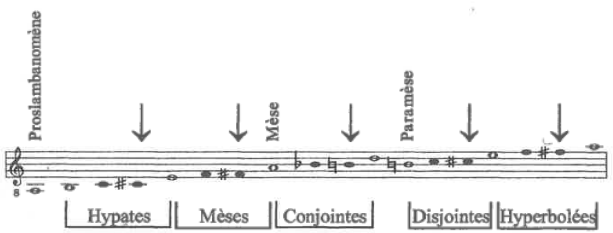
Le proslambanomène est ainsi appelé parce qu'il n'appartient à aucun des systèmes qu'on nomme tétracordes : il est « surajouté » hors tétracorde parce qu'il consonne[1] avec la mèse, et il y a entre lui et l'hypate des Hypates le même rapport — correspondant à un ton — qu'entre la mèse et la paramèse.

L'hypate[2] des Hypates s'appelle ainsi parce qu'elle est située à la première place du premier tétracorde : en effet, les Anciens désignaient du nom de « hypate » ce qui était le « premier ».

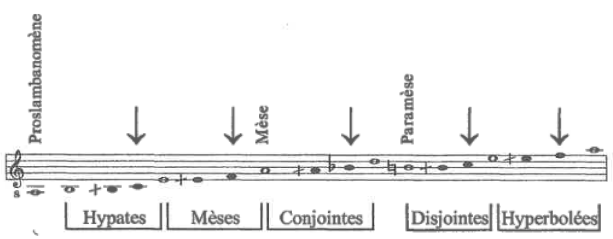
La parhypate est le son situé à côté de l'hypate[3].



En genre chromatique, les flèches indiquant les « sons chromatiques » :



En genre enharmonique, les flèches signalant les « sons enharmoniques » :



Chacune des trois dernières échelles représente un Grand Système Parfait.

[1] Comprenons : « à l'octave ».

[2] Littéralement : « la plus importante ». C'est par le terme ὕπατος que les Grecs désignaient un consul romain.

[3] Comprenons : « à l'aigu de l'hypate ». Il en ira de même chaque fois qu'A.Q. dira

Les sons « enharmonique », « chromatique » et « diatonique » des Hypates sont ceux qui caractérisent respectivement chacun des « genres » dans lesquels est composée une mélodie donnée. En effet, l'aspect que revêtent les tétracordes est variable. Les [trois] sons que nous venons d'énumérer portent le nom générique d'hyperhypates[1].

L'hypate des Mèses est, ici encore, le premier son du tétracorde des Mèses[2], tétracorde qui apparaît, en effet, entre le tétracorde des Hypates et celui des Conjointes[3], et là seulement.

La parhypate des Mèses est le son qui suit cette hypate, et les [trois] sons suivants portent des noms semblables à ceux des sons qui leur correspondent dans le tétracorde des Hypates[4] ; ces trois sons s'appellent aussi du nom générique de lichanos[5]. Ils ont été ainsi nommés par homonymie avec le doigt qui touche la corde qui les produit[6].

Le son qui suit celui-là s'appelle la mèse ; elle est, en effet, quelle que soit la tonalité envisagée[7], située exactement au centre[8] des sons dont nous avons dressé la liste.

« suivant », sa série des « sons » étant énoncée en allant du grave à l'aigu.

[1] C'est-à-dire les sons les plus aigus du tétracorde des Hypates.

[2] Comprenons : « le premier son en partant du grave ». Μέσος signifie « situé au milieu, au centre ».

[3] Il serait plus explicite et plus correct de dire : « Si le tétracorde des Mèses s'appelle ainsi, c'est parce qu'il est le seul tétracorde qui apparaisse *entre* les deux autres tétracordes (Hypates et Conjointes) du seul ensemble cohérent de trois tétracordes conjoints l'un à l'autre. » Aucun autre tétracorde du Grand Système Parfait, en effet, n'est situé *entre* deux tétarcordes symétriquement disposés de part et d'autre.

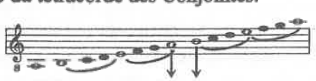
[4] Il s'agit des « sons » appelés plus haut « enharmonique », « chromatique » et « diatonique » des Hypates.

[5] C'est-à-dire « index ».

[6] Ceci laisse supposer qu'à une époque ancienne, un instrument à cordes (peut-être une harpe), disposé de façon que la corde la plus aiguë soit la plus proche du corps de l'instrumentiste, ait pu se jouer à main nue avec doigté « tétracordal », le pouce (de la main droite ?) touchant la note supérieure de chaque tétracorde (p. ex. *la*) et l'index touchant la corde qui suit au grave (p. ex. *sol* en diatonique, ou *fa* dièse en chromatique).

[7] Nous avons déjà dit un mot des « tonalités » antiques (cf. p. 28, n. 6). A.Q. abordera cette notion au chapitre X, p. 54 sqq.

[8] La mèse n'est au centre de la double octave couverte par les 28 degrés que si on envisage cette double octave uniquement dans un genre donné (p. ex. en diatonique) et sans tenir compte du tétracorde des Conjointes.

Soit, p. ex. : 

.

Vient ensuite, si l'on monte d'un demi-ton vers l'aigu, la trite des Conjointes. Ce nom de trite[1] vient du fait que ce son est le dernier [de chacun] des tétracordes qui se situent après[2] la mèse. Nous comptons ainsi[3] parce que nous passons à partir de maintenant aux systèmes[4] les plus aigus[5].

Les sons qui suivent la trite des Conjointes s'appellent « enharmonique », « chromatique » et « diatonique » pour la raison que nous avons dite plus haut[6]. On les appelle aussi « paranètes » parce qu'ils se situent juste avant la nète[7].

Le son qui suit ceux-là est la nète, c'est-à-dire la dernière : les Anciens, en effet, disaient « néatos[8] » pour « le dernier ». ‖

Mais de toute façon, comme la mèse est en consonance d'octave aussi bien avec le proslambanomène qu'avec le son le plus aigu (nète des Hyperbolées), on comprend qu'on la ressente toujours comme centrale.

[1] Littéralement : « troisième ».

[2] Comprenons : « à l'aigu de ».

[3] C'est-à-dire « troisième » (= trite).

[4] Les Grecs appelaient « système » un ensemble de sons dont les extrêmes étaient souvent à un intervalle de consonance, p. ex. tétracorde, octave, etc. (Cf. chap. VIII, p. 40 sqq.).

[5] Il faut remarquer que les hypates sont les « premiers sons » des deux tétracordes graves, où on compte les sons en allant du grave à l'aigu, tandis que les trites sont les « troisièmes sons » des trois tétracordes aigus, où on compte les sons en allant de l'aigu au grave. Le même « renversement » de sens s'observe pour les sons dont le nom est formé de *para-* : les parhypates et la paramèse sont à l'aigu des hypates ou de la mèse ; les paranètes sont au grave des nètes.

[6] Remarquons qu'A.Q. n'a pas cité, dans sa liste initiale, le « son diatonique » des Conjointes, pas plus, du reste, que le « son diatonique » des Disjointes ou des Hyperbolées : il les a appelés tous trois « paranètes », terme qu'il va définir à présent en l'appliquant en commun aux trois sons.

[7] Comprenons : « au grave de la nète ».

[8] Littéralement : « le plus récent ». — A.Q. a été mis en contradiction avec lui-même par son souci d'expliquer étymologiquement le terme « nète » : pour justifier le terme « trite », il a dit que, dans les tétracordes aigus, on comptait les sons en allant de l'aigu au grave ; dans ces mêmes tétracordes, les « nètes » ne sont « les dernières » que si on compte les sons en allant du grave à l'aigu. Notre auteur n'est pas le seul musicographe antique à se contredire ainsi sur ce point. Le terme « nète » s'est peut-être introduit à l'époque où, après n'avoir utilisé que les sons des tétracordes Hypates — Mèses — Conjointes (ensemble où le tétracorde des *Mèses* est précisément au *centre* vrai), on a inventé la disjonction, ce qui a obligé à monter, en ton dorien, jusqu'au *mi* aigu, cette note s'appelant dès lors à juste titre « la nouvelle née » (*néatê*). — Une interprétation toute différente est celle de F. ZAMINER (dans son article *Hypate, Mese und Nete im frühgriechischen Denken*), qui explique le mot *nète*, tout comme les termes *hypate* et *mèse*, par rapport à un ancien système cosmologique.

p. 9 L'ensemble de [ce] système a été appelé [tétracorde] des Conjointes parce qu'il est conjoint au système parfait [d'octave] qui le précède et s'étend jusqu'à la mèse[1].

D'autre part, si l'on monte, cette fois, d'un ton entier vers l'aigu à partir de la mèse[2], le son qui se situe à côté de cette dernière s'appelle paramèse. Les sons qui la suivent portent, pour les mêmes raisons, des noms semblables à ceux qu'on rencontre dans le tétracorde des Conjointes[3]. Le système en question s'appelle tétracorde des Disjointes : en effet, il est situé différemment de ceux qui le précèdent : il n'est pas, comme eux, [conjoint au tétracorde qui vient avant lui][4].

Viennent ensuite la trite des Hyperbolées et les sons qui lui font suite, lesquels portent leurs noms spécifiques, dans le même ordre et pour la même raison que les sons [correspondants des tétracordes] précédents[5]. Le nom générique de ce [tétracorde] est celui des Hyperbolées[6], parce que l'étendue de la voix humaine s'arrête à ces sons qu'elle ne peut dépasser[7].

Parmi ces [vingt-huit] sons, les uns sont fixes[8], les autres, mobiles.

---

[1] Comprenons : « depuis le proslambanomène ». Dans les exemples donnés p. 30 en note, la mèse (*la*) est commune au tétracorde des Mèses, dont elle est le son le plus aigu, et au tétracorde des Conjointes, dont elle est le son le plus grave : les deux tétracordes sont « conjoints ».

[2] Et non plus d'un demi-ton, comme c'est le cas quand on monte de la mèse (p. ex. *la*) à la trite des Conjointes (p. ex. *si* bémol). En passant au tétracorde des Disjointes, c'est un *si* naturel (paramèse) qu'on rencontre à l'aigu de la mèse. Entre *la* et *si* naturel, il y a bien un ton entier.

[3] Soit : trite, paranète, nète.

[4] En effet, les trois tétracordes graves (Hypates, Mèses, Conjointes) sont conjoints deux à deux. Le tétracorde des Disjointes est le seul, dans la double octave, à n'être pas conjoint avec le tétracorde qui le précède au grave.

[5] Soit : sons enharmonique, chromatique et diatonique (ou paranètes) des Hyperbolées, puis nète des Hyperbolées.

[6] Littéralement : « suraiguës ».

[7] Ceci est imprécis, puisque le Grand Système Parfait peut se transposer à diverses hauteurs. Selon la tonalité utilisée, la nète des Hyperbolées se situe entre mi_3 et fa_4 dièse, soit dans une étendue de plus d'une octave. Apparemment, A.Q. n'envisage que le Grand Système Parfait de la tonalité dorienne, la seule entièrement chantable. (Cf. I, X, p. 57.)

[8] C'est-à-dire qu'ils restent inchangés quel que soit le genre. P. ex. dans les exemples p. 30 en note ; *la – si – mi – la – ré – si – mi – la* (du grave à l'aigu).

Certains sont barypyknons ; d'autres, mésopyknons ; d'autres encore, oxypyknons ; d'autres enfin sont hors pyknon. Un pyknon est une certaine disposition de trois sons[1].

Sont barypyknons ceux qui occupent, dans un pyknon, la première place[2] ; sont mésopyknons ceux qui y occupent la place centrale[3] ; sont oxypyknons ceux qui occupent la dernière place[4] ; sont hors pyknon ceux qui n'ont aucune place dans l'ensemble des sons qui, dans un tétracorde, se disposent en pyknon[5].

Les sons hors pyknon et les barypyknons, qu'on appelle également hypatoïdes[6], sont dits fixes parce qu'ils ne varient pas de hauteur[7] ; les autres sont mobiles, pour la raison qu'on voit entre eux un intervalle tantôt plus petit et tantôt plus grand selon la composition variable des tétracordes[8].

Parmi ces sons mobiles, les uns s'appellent « parhypatoïdes[9] », les autres « lichanoïdes[10] ».

---

[1] Définition fort imprécise, qui se trouve également chez Martianus Capella, IX, 945. Un pyknon est constitué par l'ensemble de trois sons voisins situés à un demi-ton ou à un quart de ton l'un de l'autre selon qu'on est respectivement en genre chromatique ou enharmonique ; le pyknon se situe toujours au grave d'un tétracorde du Grand Système Parfait ; son intervalle le plus grave n'est donc jamais un ton entier. On dit parfois « pyknon » pour désigner l'ensemble des trois sons graves d'un tétracorde diatonique.

[2] Comprenons : « au grave ». P. ex., quel que soit le genre, du grave à l'aigu : *si – mi – la – si – mi*, tous sons fixes.

[3] P. ex. en diatonique et en chromatique : *do–fa–si* bémol–*do–fa* ; en enharmonique : *si+ – mi+ – la+ – si+ – mi+*.

[4] Comprenons : « en partant du grave ». Soit, p. ex. en diatonique, du grave à l'aigu : *ré–sol–do–ré–sol* ; en chromatique : *do* dièse – *fa* dièse – *si* naturel – *do* dièse – *fa* dièse ; en enharmonique : *do – fa – si* bémol – *do – fa*.

[5] Soit le proslambanomène (*la* grave), la nète des Conjointes (*ré* supérieur) et la nète des Hyperbolées (*la* supérieur), tous trois sons fixes.

[6] Le terme « hypatoïde », c.-à-d. « qui a le caractère d'une hypate », terme donné aux barypyknons, s'explique par le fait que chacun de ces sons fixes occupe une place comparable à celle qu'occupe l'hypate dans le tétracorde des Hypates (p. ex. *si* grave) ou dans le tétracorde des Mèses (p. ex., *mi* grave).

[7] Comprenons : « quel que soit le genre ».

[8] Chaque tétracorde revêt, en effet, un aspect différent selon qu'il est présenté en genre diatonique, chromatique ou enharmonique (Voir les exemples donnés p. 30 en note).

[9] Soit, en allant du grave à l'aigu, le deuxième son de chaque tétracorde ; ce son occupe, en effet, la même place que la parhypate des deux tétracordes les plus graves en genre diatonique ou chromatique.

[10] Soit, en allant du grave à l'aigu, le troisième son de chaque tétracorde ; ce son occupe, en effet, la même place que le lichanos des deux tétracordes les plus graves, quel que soit le genre.

p. 10 Ajoutons que, parmi les sons, certains sont ‖ consonants entre eux, d'autres, dissonants, d'autres encore homophones. Sont consonants entre eux, les sons tels que, lorsqu'ils sont émis en même temps, le caractère mélodieux n'appartient pas plus au son le plus aigu qu'au son le plus grave ; sont dissonants les sons tels que, lorsqu'ils sont émis en même temps, le caractère propre à ce qui est mélodieux n'appartient qu'à l'un des deux ; sont homophones les sons qui, tout en ayant une fonction de son différente, ont une hauteur identique[1].

Il y a encore d'autres différences entre les sons. La première concerne la hauteur : un son est plus aigu et l'autre, plus grave ; la deuxième concerne l'appartenance à un intervalle : c'est le cas lorsque l'un des sons est considéré comme n'appartenant qu'à un seul intervalle et l'autre comme commun à plusieurs ; la troisième concerne l'appartenance à un système[2] : c'est le cas lorsque l'un des sons n'appartient qu'à un seul système, tandis que l'autre appartient à deux systèmes ; la quatrième concerne le « lieu de la voix[3] » : c'est le cas lorsque l'un des sons est d'un lieu plus élevé et l'autre, d'un lieu moins élevé. Ce qu'est le lieu de la voix, nous le dirons plus loin[4]. La cinquième différence concerne l'*éthos*[5] : les sons aigus et les sons graves n'ont pas le même caractère ; la même différence d'*éthos* existe entre les sons parhypatoïdes et les sons lichanoïdes[6].

B. *Les intervalles*

VII. Le terme « intervalle » a deux significations : l'une, générale, et l'autre, propre. Dans un sens général, ce terme représente toute gran-

---

[1] P. ex. la paranète des Conjointes et la trite des Disjointes, en genre diatonique, se situent toutes deux sur le même degré (p. ex. *do*) ; *idem* pour la nète des Conjointes et la paranète des Disjointes en diatonique (p. ex. *ré*). Notons que, si on envisageait une homophonie entre sons d'un genre et ceux d'un autre, il faudrait ajouter que les *do*, les *fa* et le *si* bémol de l'enharmonique se retrouvent dans les deux autres genres, sans qu'ils aient la même fonction.

[2] Cf. p. 32, n. 4. — Si nous prenons pour exemple le tableau des sons en ton dorien (cf. p. 30 en note), la paramèse (*si* naturel) n'appartient qu'au tétracorde des Disjointes, tandis que la mèse (*la*) appartient à la fois au tétracorde des Mèses et à celui des Conjointes.

[3] C'est-à-dire le registre dans lequel se situe un son donné, soit l'aigu, le médium ou le grave.

[4] Cf. chap. XII, p. 72, l. 1–3.

[5] En grec : ἦθος. Il s'agit du « caractère moral », c'est-à-dire de l'influence que peut avoir sur le comportement humain tel ou tel son, tel ou tel mode, telle ou telle tonalité. A.Q. développera cette notion au Livre II, p. 135 et 150 à 165.

[6] Ces termes ont été définis plus haut : cf. p. 34, n. 9 et 10.

deur définie par certaines limites ; dans un sens particulier, propre à la musique, un intervalle est une étendue sonore inscrite entre deux sons donnés.

Parmi les intervalles, les uns sont composés et les autres, incomposés. Sont incomposés, ceux qui s'inscrivent entre des sons qui se suivent[1] ; sont composés, ceux qui s'inscrivent entre des sons non voisins, et tous ceux qu'il est possible, en exécutant une phrase mélodique, de fractionner en plusieurs autres intervalles.

Le plus petit des intervalles qu'on peut trouver dans une mélodie est la *diésis* enharmonique[2] ; vient ensuite, pour ne pas entrer dans les
p. 11 détails[3], l'intervalle double de cette *diésis* : le demi-ton ; puis ‖ le double de celui-ci, le ton ; puis encore le double de ce dernier, le diton[4].

Entre les intervalles, on peut encore découvrir d'autres différences : les uns sont plus petits, les autres, plus grands ; les uns sont consonants, les autres, dissonants ; il y a les intervalles enharmoniques, les chromatiques et les diatoniques. Les intervalles sont soit rationnels, soit irrationnels. Sont rationnels, ceux pour lesquels il est possible de mesurer le rapport qui existe entre leurs termes[5] — j'appelle rapport entre deux termes la relation numérique qui existe entre l'un et l'autre — ; sont irrationnels, les intervalles dont les termes sont tels qu'on ne découvre aucun rapport entre eux. Le rapport[6] de la

---

[1] Comprenons : des degrés conjoints dans un genre donné.

[2] Cette *diésis* correspond pratiquement à un quart de ton, mais selon les écoles et les « nuances » établies par des pythagoriciens, cet intervalle pouvait quelque peu varier d'étendue. — Notons que notre mot « dièse » vient de διέσις.

[3] A.Q. ne veut parler ici ni de « nuances », ni d'intervalles tels que le tiers de ton (cf. chap. IX, p. 49, l. 7–9 et n. 4).

[4] Correspondant pratiquement à notre tierce majeure. Mais ici, de nouveau, le jeu des « nuances » peut altérer cet intervalle. On verra au chap. IX (p. 49–51) en quoi consistaient ces « nuances ».

[5] Dans les rapports numériques qui représentent les intervalles, les deux termes sont les sons entre lesquels s'inscrit un intervalle. P. ex. le rapport $\frac{2}{1}$ représente l'intervalle qui existe entre un son donné et son octave, ce qui signifie que si une corde de longueur x donne p. ex. un *do*, la même corde diminuée de moitié (soit $x : 2$), donnera l'octave supérieure de ce *do*. Si nous nous exprimons en fréquences, notion étrangère aux Anciens, nous dirons que, si un son donné a la fréquence x, son octave supérieure aura la fréquence double, soit $2x$.

[6] En grec, chacun des rapports dont il va être question s'exprime par λόγος accompagné d'un adjectif : ἐπίτριτος ($\frac{4}{3}$), ἡμιόλιος ($\frac{3}{2}$), διπλασίων ($\frac{2}{1}$), ἐπόγδοος ($\frac{9}{8}$). — Aulu-Gelle (*Nuits attiques*, XVIII, XIV) trouvait qu'il serait ridicule d'essayer de traduire en latin des mots comme *hemiolios* ou *epitritos*. — En français, nous disons « épitrite » ($\frac{4}{3}$), « sesquialtère » ($\frac{3}{2}$), « double » ($\frac{2}{1}$). Pour le rapport $\frac{9}{8}$, le français n'a pas de terme courant.

quarte est $\frac{4}{3}$; celui de la quinte, $\frac{3}{2}$; celui de l'octave, $\frac{2}{1}$; celui du ton [entier], $\frac{9}{8}$.

Les intervalles sont consonants ou dissonants selon les critères que nous avons définis à propos des sons.

Nous parlerons au moment voulu des intervalles enharmoniques et autres[1].

Certains intervalles sont incomposés, par exemple la *diésis* [enharmonique][2] ; d'autres sont composés, par exemple la quarte ; certains sont à la fois composés et incomposés, par exemple le demi-ton et le ton[3].

Autre différence encore entre les intervalles : les uns sont pairs et les autres impairs. Sont pairs, ceux qui se divisent en deux fractions égales, par exemple le demi-ton et le ton[4] ; sont impairs, ceux qui se divisent en deux fractions inégales, par exemple un intervalle de trois, de cinq ou de sept quarts de ton[5]. Si on réunit des intervalles, voici comment se présentent les choses : deux quarts de ton se suivent parfaitement, mais jamais plus de deux ; deux demi-tons se suivent parfaitement, mais jamais plus de deux[6] ; deux tons successifs peuvent

---

[1] Cf. chap. IX, p. 47 sqq.

[2] Les deux quarts de ton qui existent dans le pyknon enharmonique ne sont jamais divisibles en intervalles plus petits.

[3] P. ex. le ton entier *la–si* naturel est incomposé en diatonique (entre la mèse et la paramèse du ton dorien), mais composé en chromatique, où, entre la mèse (*la*) et le son chromatique des Conjointes (*si* naturel), il y a le *si* bémol, trite des Conjointes ; entre *la* et *si bémol*, il y a un demi-ton incomposé en diatonique et en chromatique, mais en enharmonique, il y a entre ces deux degrés le son enharmonique des Conjointes : le demi-ton est ici composé de deux quarts de ton. Etc. Voir les tableaux p. 30 en note.

[4] Cette notion de division d'un intervalle en deux moitiés égales est propre à la doctrine d'Aristoxène de Tarente, pour qui un ton se divisait en deux demi-tons égaux ou quatre quarts de ton égaux. Chez les pythagoriciens, au contraire, le calcul a amené très vite l'idée qu'aucun rapport d'intervalle ne se divise exactement en deux rapports égaux. Ainsi, une tierce majeure ($\frac{5}{4}$) est la somme d'un ton majeur ($\frac{9}{8}$) et d'un ton mineur ($\frac{10}{9}$) : la preuve en est donnée par la multiplication d'un rapport par l'autre : $\frac{9}{8} \times \frac{10}{9} = \frac{5}{4}$. De même, selon les nuances, un ton mineur est la somme de deux demi-tons de rapports différents : $\frac{19}{18} \times \frac{20}{19} = \frac{10}{9}$ ou $\frac{15}{14} \times \frac{28}{27} = \frac{10}{9}$. Voir p. 38, l. 14–17 et p. 179, l. 2–5, où A.Q. rappelle que deux demi-tons ne sont pas des fractions égales du ton.

[5] P. 70, A.Q. parlera d'intervalles rares : l'*eklysis* et le spondiasme (3 quarts de ton) et l'*ekbolê* (5 quarts de ton) ; cf. p. 39, n. 3.

[6] On rencontre normalement, dans un tétracorde enharmonique, une succession de deux quarts de ton, et dans un tétracorde chromatique, une succession de deux demi-tons ; mais on ne trouve jamais en pratique, dans une échelle mélodique, une succession de trois quarts de ton ou de trois demi-tons.

former un intervalle[1], mais jamais plus de deux, car l'ensemble aboutirait à une dissonance[2].

Nouvelle différence : les intervalles sont plus ou moins resserrés. Sont resserrés les plus petits, comme les quarts de ton ; sont peu resserrés les grands, comme la quarte.

p. 12 Il y a diverses ‖ divisions du diton. La première est la division en 24 douzièmes [de ton] ; la deuxième, en huit quarts de ton[3] ; la troisième, en six tiers [de ton] ; la quatrième, en quatre demi-tons, soit huit quarts de ton. C'est ainsi que les Anciens aussi établissaient les systèmes, précisant en quarts de ton la position de chaque son. Or, on appelait « *diésis* » le plus petit intervalle réalisable à la voix, car c'est, pourrait-on dire, le point où la voix se dissout[4]. On appelait « ton[5] » l'intervalle qui, à cause de son étendue, est le premier à obliger la voix à une tension ; on disait « demi-ton » soit parce qu'il équivaut à la moitié d'un ton, soit parce qu'il est simplement très proche du ton. En effet, on affirme que le ton ne se divise pas en deux fractions égales, ce qui est sans doute la vérité[6].

On trouvera ci-dessous l'échelle telle que les Anciens la divisaient en quarts de ton : une première octave est divisée en 24 quarts de ton, puis vient une seconde octave où on a augmenté les intervalles et procédé par les demi-tons[7].

---

[1] Soit un diton.

[2] Le triton a toujours été reconnu comme intervalle dissonant. Mais rien n'empêchait de faire un saut de triton dans une mélodie : les partitions notées qui nous sont parvenues en donnent plus d'un exemple. Nous en relevons dans les fragments suivants, numérotés d'après l'édition de Pöhlmann : n° 2, notes 8–9 ; n° 4, l. 15–16 ; n° 19, l. 10, 18 et 20 ; n° 20, l. 2 et 23 ; n° 21, l. 344 ; n° 22, l. 6 ; n° 32, l. 19 ; n° 39, l. 8 ; n° 40, l. 21. — Signalons que la théorie antique ne reconnaissait comme consonances que la quarte, la quinte et l'octave, ainsi que leurs redoublements : douzième $\frac{3}{1}$, double octave $\frac{4}{1}$, et parfois la onzième $\frac{8}{3}$, exclue par les pythagoriciens du nombre des consonances.

[3] Le grec précise : « huit διέσεις ou quarts de ton ».

[4] En grec, δίεσις signifie « dissolution ».

[5] Τόνος est de la même racine que τείνω, « tendre ».

[6] C'est ce qui résulte des calculs pythagoriciens, selon lesquels un ton entier ($\frac{9}{8}$) se divise en un demi-ton majeur ($\frac{18}{17}$) et un demi-ton mineur ($\frac{17}{16}$). Preuve : $\frac{18}{17} \times \frac{17}{16} = \frac{9}{8}$. Cf. III, I, p. 179, l. 1–5.

[7] Le tableau qui suit interprète le diagramme difficile à déchiffrer que donne A.Q. Nous suivons en général l'étude qu'en a faite Jacques CHAILLEY, *La notation archaïque grecque d'après Aristide Quintilien*, dans la *Revue des Études grecques*, 86 (1973), p. 17 sqq. — Voir par ailleurs R.P. WINNINGTON-INGRAM, *The First Notational Diagram of Aristides Quintilianus*.

Première octave		
Nombre d'intervalles de quart de ton	Signe représentant l'intervalle descendant[1]	Dénomination de l'intervalle totalisant le nombre de quarts de ton qui apparaissent dans la série[2]
1		quart de ton
2		demi-ton
3		trois quarts de ton[3]
4		ton entier
5		ton augmenté d'un quart de ton
6		tierce mineure [1 ton et demi]
7		tierce mineure + quart de ton
8		tierce majeure [2 tons]
9		tierce majeure + quart de ton
10		quarte [2 tons et demi]
11		quarte + quart de ton ‖
p. 13 12		triton [3 tons]
13		triton + quart de ton
14		quinte [3 tons et demi]
15		quinte + quart de ton
16		sixte mineure [3 tons + 2 demi-tons]
17		sixte mineure + quart de ton
18		sixte majeure [4 tons et demi]
19		sixte majeure + quart de ton
20		septième mineure [4 tons + 2 demi-tons]
21		septième mineure + quart de ton
22		septième majeure [5 tons et demi]
23		septième majeure + quart de ton
24		octave [5 tons + 2 demi-tons]

[1] En dessous de chacun de ces signes figure, dans les manuscrits, un autre signe qui est son inversion (p. ex. , , etc.) et qui représente vraisemblablement le même intervalle, mais ascendant, cette fois.

[2] Les noms d'intervalles que nous inscrivons dans la colonne de droite ne figurent pas dans le texte d'A.Q. ; nous les donnons pour fixer les idées.

[3] C'est l'un des intervalles « impairs » dont a parlé A.Q. ; *id.* pour l'intervalle n° 5 (= 5 quarts de ton), pour le n° 7 (= 7 quarts de ton), etc.

Deuxième octave		
Nombre d'intervalles de quart de ton	Signe représentant l'intervalle descendant[1]	Dénomination de l'intervalle totalisant le nombre de quarts de ton qui apparaissent dans la deuxième octave
26	≺	neuvième mineure [octave + demi-ton]
28	∝	neuvième majeure [octave + ton]
30	C	dixième mineure [8ve + 3ce mineure]
32	∃	dixième majeure [8ve + 3ce majeure]
34	⊐	onzième [8ve + 4te]
36	⊂	onzième augmentée [8ve + triton]
38	⊣	douzième [8ve + 5te]
40	Y	treizième mineure [8ve + 6te mineure]
42	⊰	treizième majeure [8ve + 6te majeure]
44	λ	quatorzième mineure [8ve + 7e mineure]
46	⊰	quatorzième majeure [8e + 7e majeure]
48	Ω	quinzième ou double octave

C. *Les systèmes*

VIII. Un système est un ensemble constitué par plus de deux intervalles[2]. Il y a entre les systèmes des différences contrastives : les unes sont identiques à celles dont nous avons parlé à propos des intervalles[3] ; les autres s'y ajoutent, par exemple celles-ci : systèmes continus,

[1] J. Chailley a rétabli ici une série de signes empruntés aux lettres de l'alphabet, de N à Ω, prises dans leur ordre normal. Les manuscrits présentent ces signes dans un ordre différent. On peut supposer que si A .Q. avait continué à noter pour la deuxième octave les intervalles de quart de ton, les signes correspondant aux numéros impairs, de 25 à 47, eussent été les renversements (p. ex. Ч, V, Ɣ, ∪, etc.) des signes correspondant aux numéros pairs de 24 à 46. — Il faut noter que pour l'ensemble des deux octaves, les manuscrits ne donnent que 34 signes, et non 36 comme Chailley l'a supposé : les signes des nos 15 et 24 sont absents des manuscrits.

[2] Il ne s'agit évidemment plus ici d'intervalles de quart de ton uniquement. Après avoir montré comment les « Anciens » divisaient l'octave en quarts de ton, A.Q. aborde à présent les échelles « classiques » constituées de tétracordes (cf. p. 30 en note). Quel que soit le genre de ces échelles, la quarte est le plus petit intervalle constitué par plus de deux intervalles plus petits : la quarte est donc le plus petit système reconnu par la théorie antique.

[3] Les systèmes, comme les intervalles, diffèrent selon l'étendue, le caractère consonant ou non, le genre, le caractère rationnel ou non. Mais il n'y a pas de système incomposé (ce qu'implique la définition même du système), ni pair, ni impair, alors qu'il existe des intervalles de ces types. L'expression de l'auteur, imprécise, s'éclaire dans la suite du chapitre.

constitués par des sons conjoints, et systèmes discontinus, qu'on exécute en émettant des sons disjoints ; systèmes simples, qui se situent dans une seule et même tonalité, et systèmes complexes, engendrés par la combinaison de plusieurs tonalités.

Autres espèces différentes : les systèmes sont conjoints, disjoints ou mixtes ; sont conjoints ceux qui possèdent un son en commun[1] — *p. 14* on les dit aussi « en rapport l'un avec l'autre » ; sont ‖ disjoints ceux entre lesquels se situe un son[2] qui les sépare — on les appelle aussi « parallèles » ; sont mixtes les systèmes qui présentent à tel endroit une conjonction et à tel autre, une disjonction[3].

Autres différences encore entre les systèmes : sont tétracordes ceux qui embrassent quatre sons placés dans l'ordre naturel ; pour les pentacordes et les octacordes, on imagine aisément d'après cela leur définition : elle est similaire.

Il y a les systèmes consonants et les systèmes dissonants. Sont consonants ceux qui se situent entre des sons consonants — soit les tétracordes, les pentacordes et les octacordes[4] ; sont dissonants ceux qui ne remplissent pas cette condition. Nous avons exposé plus haut[5] ce qu'est la consonance.

La série [de sons] qui constitue les systèmes est engendrée par des intervalles dissemblables, tels que *diésis*, demi-ton et ton[6].

---

[1] Ainsi, en ton dorien (cf. tableau p. 30 en note), le son *la* est commun au tétracorde des Mèses (*mi–la*) et à celui des Conjointes (*la–ré*).

[2] En grec φθόγγος. On attendrait plutôt τόνος, un « ton », car c'est bien un ton entier qui se situe entre deux tétracordes disjoints. Voir le tableau p. 30 en note, où le ton *la–si* sépare le tétracorde des Mèses (*mi–la*) de celui des Disjointes (*si–mi*). Et voilà expliquée la dénomination, dans le Grand Système Parfait, du tétracorde des « Conjointes » et de celui des « Disjointes ».

[3] P. ex. la double octave du ton dorien (cf. tableau p. 30 en note) sans le tétracorde des Conjointes : les tétracordes des Hypates et des Mèses sont conjoints, comme ceux des Disjointes et des Hyperbolées, alors que ceux des Mèses et des Disjointes sont disjoints.

[4] Comme le dit A.Q. bientôt après, un tétracorde (p. ex. *mi–la*) s'inscrit dans une quarte ; un pentacorde (p. ex. *mi–si*), dans une quinte ; un octacorde (p. ex. *mi–mi*), dans une octave. Or, quarte, quinte et octave sont les trois consonances fondamentales dans la théorie antique (à l'exclusion de la tierce et de la sixte, qui, chez nous, sont aussi des consonances) : les redoublements de la quarte, de la quinte et de l'octave, soit la onzième, la douzième et la double octave, auraient dû figurer ici parmi les systèmes consonants.

[5] Cf. chap. VI, p. 35, l. 2 sqq.

[6] C'est ainsi qu'un tétracorde diatonique comporte un demi-ton et deux tons (p. ex. *mi–la*) ; un pentacorde, un demi-ton et trois tons (p. ex. *mi–si*) ; un octacorde, deux demi-tons et cinq tons (p. ex. *mi–mi*).

Les systèmes peuvent encore différer selon l'aspect[1] : les uns se situent entre des sons fixes et les autres, entre des sons mobiles ; les uns sont parfaits, les autres, imparfaits. Sont imparfaits le tétracorde et le pentacorde ; est parfait l'octacorde, puisque tout son qui vient à sa suite est en tout pareil à l'un de ceux qui l'ont précédé[2].

Or, le tétracorde s'appelle quarte et se compose de deux tons et un demi-ton, soit cinq demi-tons ou dix quarts de ton. Le pentacorde s'appelle quinte et se compose de trois tons et demi, soit sept demi-tons ou quatorze quarts de ton ; l'octacorde s'appelle octave et comporte six tons[3], soit douze demi-tons ou vingt-quatre quarts de ton.

Les systèmes, dans l'ensemble, sont resserrés ou non, « intra-modulables » — ceux qui ont une seule et même mèse[4] —, ou « sans modulation interne » — ceux qui impliquent plusieurs mèses[5]. Certains systèmes s'exécutent en procédant par sons contigus, d'autres, par sons disjoints.

Les aspects des systèmes sont variables : c'est la place des inter-
p. 15 valles ou leur ordre de succession ‖ qui les détermine. Il y a un demi-ton à la première place, ou à la deuxième, ou à la troisième, ou à n'importe laquelle[6].

Dans chaque tonalité[7], on distingue cinq tétracordes : celui des Hypates, celui des Mèses, celui des Conjointes, celui des Disjointes et

---

[1] Cf. p. 43, n. 5.

[2] Étant donné que l'octave supérieure d'un son donné consonne de façon très intime avec ce son (les Anciens disaient que l'oreille perçoit à peine la différence entre deux sons consonnant entre eux à l'octave), on conçoit aisément que, si un octacorde s'inscrit, p. ex., entre do_3 et do_4, le son qui « le suit » à l'aigu (p. ex. $ré_4$ en genre diatonique) consonne à l'octave avec le deuxième son (p. ex. $ré_3$) de l'octacorde en question, et ainsi de suite pour chaque degré de cet octacorde.

[3] Ou plus exactement cinq tons et deux demi-tons. — Le savant byzantin Georges Pachymère fait cette remarque (*Quadrivium*, p. 130 Tannery) : « L'octave comporte en tout non pas exactement six tons, mais cinq tons et deux demi-tons. »

[4] C'est-à-dire « qui restent dans la même tonalité ». Le Système Parfait de double octave qui concrétise une tonalité (cf. ci-dessous, n. 7) est dit « intra-modulable » (ἀμετάβολον) s'il comporte à la fois le tétracorde des Conjointes et celui des Disjointes. On peut donc moduler sans changer de système.

[5] Dans ce cas, une modulation exige qu'on change de système.

[6] La place du demi-ton dans un tétracorde ou un pentacorde de genre diatonique détermine l'aspect de la quarte (il y en a trois) ou de la quinte (il y en a quatre) ; la place des deux demi-tons dans un octacorde de genre diatonique détermine l'aspect de l'octave (il y en a sept) : cf. p. 43, n. 5 et le tableau p. 45, en note.

[7] La notion de tonalité, déjà rencontrée p. 28, n. 6 *in fine*, sera définie au chapitre X, p. 54 sqq. — Une tonalité se concrétise sous la forme d'un Grand Système Parfait de double

celui des Hyperbolées[1] ; trois pentacordes en consonance l'un avec l'autre[2] : celui des Mèses, celui des Conjointes et celui des Disjointes[3] ; deux octacordes : celui des Conjointes et celui des Disjointes[4].

Les aspects des systèmes sont nombreux. On les découvre en partant de chaque son à tour de rôle et en lui apposant les sons suivants[5].

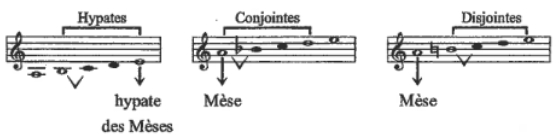
---

octave : cf. le tableau p. 30 en note, où la double octave représente la tonalité dite « dorienne ». Voir Tableau Annexe II, p. 251 sq.

[1] Cf. le tableau p. 30 en note. — A.Q. n'envisage que les tétracordes inscrits entre des sons fixes : le nombre qu'il donne est donc valable pour chacun des trois genres (diatonique, chromatique et enharmonique)

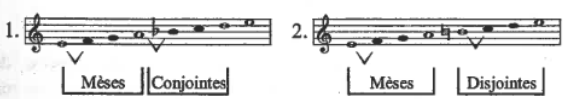
[2] Le grec dit « pentacordes consonants ». Toute quinte est consonante par définition, et dans un Grand Système Parfait, il y en a quatre qui sont encadrées par des sons fixes. P. ex. en ton dorien : $la_2 - mi_2$, $mi_2 - si_3$, $la_3 - mi_3$, $ré_3 - la_4$. Pour que le nombre de 3 donné ici par A.Q. soit correct, il faut que σύμφωνα ait le sens spécial que nous lui donnons : il s'agit des trois quintes dont les sons extrêmes sont soit à l'octave l'un de l'autre, soit homophones. Voir la note suivante.

[3] Soit, en ton dorien, du grave à l'aigu, les trois quintes *la–mi* :



Notons qu'au Livre III, ch. XV (p. 210, l. 6–7) A.Q. appellera plus logiquement la première de ces trois quintes : « celle qui procède par les Hypates et les Mèses ». — Ici encore, on n'envisage que les quintes inscrites entre sons fixes.

[4] Il s'agit ici encore d'octaves en consonance l'une avec l'autre, soit, en ton dorien, les deux octaves *mi–mi*, qui ont respectivement l'aspect



La première octave, avec les Conjointes, a l'aspect mixolydien ; la seconde, avec les Disjointes, a l'aspect dorien. — A.Q. aurait pu ajouter les deux octaves *la–la*, qui se situent aussi entre sons fixes : la preuve en est qu'au Livre III, ch. XVII (p. 213, l. 5–16), il parle des deux aspects que peut revêtir l'octave $la_3 - la_4$, alors que l'octave $la_2 - la_3$ ne présente qu'un seul aspect.

[5] Il s'agit de partir à tour de rôle de chacun des sons constituant un système, et de progresser du grave à l'aigu. Ainsi le tétracorde *si–do–ré–mi* a le demi-ton (*si–do*) au grave ; si on part de son deuxième degré, *do*, il faut aller jusqu'au *fa* pour constituer la quarte *do–ré–mi–fa*, où le demi-ton (*mi–fa*) est à l'aigu ; en partant du *ré*, on obtient la quarte *ré–mi–fa–sol*, où le demi-ton (*mi–fa*) est au centre. Tels sont les trois aspects de la quarte, aspects que les Anciens numérotaient, dans l'ordre et respectivement, I, II et III. — On crée de la même façon les quatre aspects de la quinte (laquelle comporte trois tons et un

Chez les Anciens, la quinte s'appelait « *syllabê* » ; la quarte, « *dioxie* » ; l'octave, « *harmonia* », *harmonia* qui a reçu toute une variété de noms selon l'aspect qu'elle prend. En partant de l'hypate des Hypates[1], on obtient l'aspect mixolydien[2] ; en partant de la parhypate[3], l'aspect lydien[4] ; en partant du son diatonique[5], l'aspect phrygien[6] ; en partant de l'hypate des Mèses[7], l'aspect dorien[8] ; en partant de la parhypate[9], l'aspect hypolydien[10] ; en partant du son diatonique[11], l'aspect hypophrygien[12] ; enfin, en partant de la mèse[13], on obtient l'aspect hypodorien[14].

---

demi-ton) en partant successivement de *mi* (I), de *fa* (II), de *sol* (III) et de *la* (IV), et en allant toujours du grave à l'aigu, de façon que le demi-ton (*mi–fa* ou *si–do*) se trouve respectiverment à la première, à la quatrième, à la troisième et à la deuxième place. Dans les lignes suivantes du texte, A.Q. donne la façon de découvrir les sept aspects de l'octave, c.-à-d. les modes. Aristoxène de Tarente (*Harmonique*, p. 46 Da Rios, l. 6) dit, de son côté, en parlant des musicographes qui l'ont précédé (c.-à-d. qui ont vécu avant le IV^e^ s. av. J.-C. : cf. p. 46, l. 2 : ὑπὸ τῶν ἔμπροσθεν) « Ils n'envisageaient que les sept octacordes, qu'ils appelaient *harmoniai*. » Il est évident que ἁρμονία représente ici un aspect de l'octave, soit un *mode*. Partout ailleurs, chez Aristoxène, ἁρμονία signifie « le genre enharmonique ».

[1] Comprenons, partout dans ce passage, « et en allant du grave à l'aigu ». — Ici, on part du *si* grave, hypate des Hypates du ton dorien (cf. le tableau p. 30 en note).

[2] Soit l'échelle de *si* sans accidents.

[3] Comprenons : « des Hypates », c'est-à-dire *do* dans le ton dorien.

[4] Soit l'échelle de *do* sans accidents.

[5] Comprenons : « des Hypates » ; ceci indique qu'A.Q. n'envisage les aspects de l'octave qu'en genre diatonique. — On part ici du *ré*, son diatonique des Hypates en ton dorien.

[6] Soit l'échelle de *ré* sans accidents.

[7] Soit *mi*, hypate des Mèses en ton dorien.

[8] Soit l'échelle de *mi* sans accidents.

[9] Comprenons « des Mèses », c'est-à-dire *fa*, parhypate des Mèses en ton dorien.

[10] Soit l'échelle de *fa* sans accidents.

[11] Comprenons des « Mèses », c'est-à-dire *sol*, son diatonique des Mèses en ton dorien.

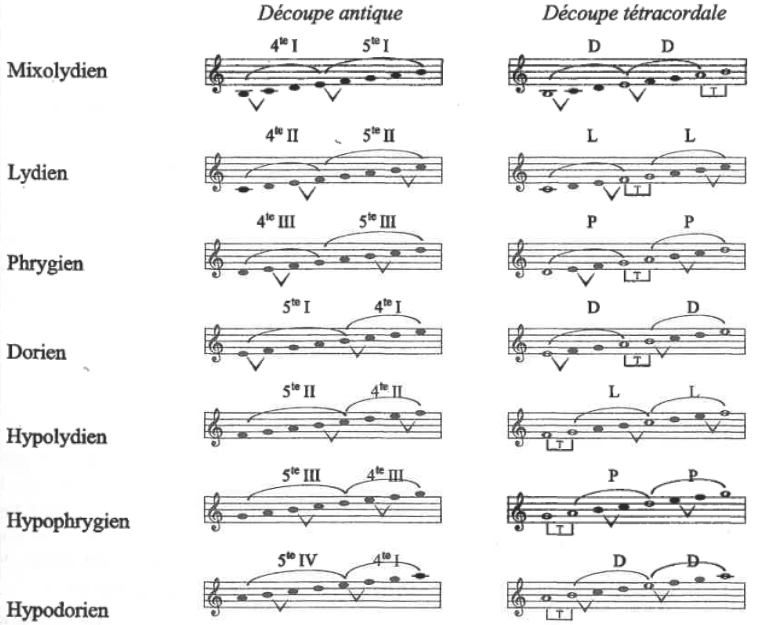
[12] Soit l'échelle de *sol* sans accidents.

[13] Soit *la*, mèse en ton dorien.

[14] Soit l'échelle de *la* sans accidents. Le tableau suivant concrétisera tout ce passage.

Il est dès lors évident que, même si on part du même signe[1] appelé de telle ou telle façon selon la fonction[2] du son, il se fait qu'en parcou-

Les sept aspects de l'octave



Le signe ⌣ signale un demi-ton ; T signale un ton entier que les Grecs appelaient « ton disjonctif » ou simplement « le ton ».

Si on baptise « tétracorde dorien » (D) l'aspect I de la quarte, « lydien » (L) son aspect II, et « phrygien » (P) son aspect III, on voit que deux « tétracordes doriens » donnent l'aspect dorien si le « ton disjonctif » les sépare, et respectivement l'aspect hypodorien et l'aspect mixolydien (dit aussi hyperdorien) si, deux tétracordes D étant conjoints, le ton T est au grave ou à l'aigu ; avec deux « tétracordes lydiens », on forme l'aspect lydien s'ils sont disjoints, le ton T les séparant, et l'aspect hypolydien s'ils sont conjoints, avec le ton T au grave ; avec deux tétracordes « phrygiens », on forme l'aspect phrygien s'ils sont disjoints, le ton T les séparant, et l'aspect hypophrygien s'ils sont conjoints, avec le ton T au grave.

[1] Nous dirions : « de la même note ».

[2] C'est la place du son dans le Grand Système Parfait de double octave qui définit sa fonction. Les termes « proslambanomène », « hypate des Hypates », etc. (cf. chap. VI, p. 28 sqq.) désignent les fonctions des sons. A.Q. songe ici aux échelles de transposition, appelées τόνοι ou τρόποι et concrétisées par une série de Grands Systèmes Parfaits étagés de demi-ton en demi-ton ; les mêmes fonctions s'y retrouvent de tonalité en tonalité, mais

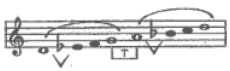
rant les sons contigus un par un, on verra apparaître la nature du mode[1].

Ces notions suffiront à propos des systèmes que les Anciens appelaient aussi « fondements de *l'éthos*[2] ».

---

appliquées chacûne à un son chaque fois différent. Ainsi le proslambanomène peut être *la*, *si* bémol, *si* naturel, *do*, *do* dièse, etc. Dès lors, la même note (p. ex. *la*) peut être mèse ou paramèse, etc. : tout en restant le même son, elle change de fonction selon que l'on passe d'une tonalité dans une autre.

[1] Ἁρμονία signifie ici aspect d'octave, autrement dit « mode ». — Ceci revient à dire que l'aspect dorien, p.ex., au lieu de se trouver entre *mi* et *mi* (cf. le tableau de la p. 45 en note), peut parfaitement se transposer au départ de n'importe quel son, mais à condition d'altérer certains degrés pour retrouver la succession d'intervalles qui caractérise l'aspect dorien, soit, du grave à l'aigu : demi-ton, ton, ton, ton, demi-ton, ton, ton. Si on part du *ré*, p. ex., il faudra bémoliser le *si* et le *mi* pour retrouver cette série d'intervalles (c'est-à-dire passer en ton hypodorien : cf. Tableau Annexe II, p. 251 sq.) :



Et ainsi de suite.

[2] En grec : ἀρχὰς τῶν ἠθῶν (cf. p. 35, n. 5). — Selon qu'une mélodie était composée dans tel ou tel aspect d'octave (autrement dit : dans tel ou tel mode), les Anciens lui attribuaient tel ou tel caractère (*éthos*) : virile, pathétique, dissolue, etc. Mais ce caractère, qui agissait sur le comportement humain, dépendait tout autant du sujet traité, du texte chanté, du ton utilisé, du rythme et de l'instrument aux sons duquel on chantait. Cf. II,. VIII sqq., p. 135–165. — Voici les caractères que des Anciens ont attribués aux modes :

dorien : viril, majestueux, sombre, impétueux (Héraclide), volontaire, disposant à l'action pacifique, à la modération, propre à la prière et à la persuasion (Platon), posé, équilibré, moralement formatif (Aristote), distingué et digne (Ps.-Plutarque), sérieux (Lucien) ;

phrygien : suscitant l'enthousiasme bachique (Euripide et Ps.-Aristote), violent, stimulant courage et action (Platon), excitant, passionné, exaltant (Aristote), inspiré (Lucien) ;

lydien : mou, relâché, propre aux beuveries, aigu (Platon), décent et éducatif (Aristote), propre aux lamentations (Ps.-Plutarque), bachique (Lucien) ;

mixolydien : plaintif (Platon), engendrant tristesse et contraction (Aristote), passionné, tragique (Ps.-Plutarque) ;

hypodorien ; enflé, fier, grondant gravement (Héraclide), majestueux, posé, actif (Ps.-Aristote) ;

hypophrygien : rude, austère (Héraclide), entraînant à l'action (Ps.-Aristote), élégant (Lucien) :

hypolydien : bachique et dissolu (tous les auteurs).

– Références utiles : HÉRACLIDE DU PONT, *ap.* ATHÉNÉE, XIV, 19–20, 624c–625b ; EURIPIDE, *Bacchantes*, 159 ; PLATON, *République*, III, 398–399 ; ARISTOTE, *Politique*, IV,3 ; VIII, 5 (8–9) et 7 (8–11) ; PS.-ARISTOTE, *Problèmes*, XIX, 48 ; PS.-PLUTARQUE, *De Musica*, 15–17 ; LUCIEN, *Harmonides*, I, 10–12. — Notons que, d'après le Ps.-Plutarque, Aristoxène avait reproché à Platon de n'avoir pas reconnu une certaine valeur éducative à l'*harmonia* lydienne « relachée » et à la lydienne « mixte ».

D. *Les genres*

IX. Le genre est déterminé par la façon dont un tétracorde est divisé. Il y a trois genres mélodiques : l'enharmonique, le chromatique et le diatonique. Ils diffèrent l'un de l'autre d'après la grandeur variable des intervalles.

On appelle enharmonique le genre qui présente un maximum d'intervalles très petits ; son nom lui vient du fait que tout s'y « harmonise[1] ». Le diatonique est le genre qui présente un maximum de tons
p. 16 entiers ; on l'appelle ainsi parce que la voix, pour l'exécuter, ‖ se « tend » davantage[2]. Le chromatique est le genre qui procède par une succession de demi-tons ; en effet, de même qu'on appelle « couleur[3] » ce qui se trouve entre le blanc et le noir, on a appelé « chromatique » le genre qui, on peut l'observer, est entre les deux autres.

Chacun de ces genres peut engendrer une phrase mélodique. On les exécute comme suit : l'enharmonique procède, en allant du grave à l'aigu, par quart de ton, quart de ton et diton incomposé[4], et inversement en allant de l'aigu au grave ; le chromatique, du grave à l'aigu, procède par demi-ton, demi-ton et tierce mineure, et inversement en allant de l'aigu au grave ; le diatonique procède par demi-ton, ton entier et ton entier en allant du grave à l'aigu, et inversement si l'on descend vers le grave.

Le plus naturel de ces genres est le diatonique[5] : tout le monde, même les gens sans éducation musicale, peut le chanter parfaitement ; le chromatique demande plus d'habileté : il n'y a que les gens éduqués musicalement qui peuvent le chanter ; l'enharmonique exige une plus

---

[1] En grec : ἀπὸ τοῦ συνηρμόσθαι. L'explication ne serait valable que si A.Q. disait pourquoi les sons s'harmonisent entre eux dans une échelle enharmonique mieux que dans une échelle diatonique ou chromatique.

[2] Διάτονον est de la même racine que le verbe διατείνω, « faire effort en se tendant ». L'effort, ou tension, demandé à la voix pour chanter deux tons entiers successifs est plus grand que pour chanter deux demi-tons ou deux quarts de ton successifs.

[3] Χρῶμα, nom grec du genre chromatique, signifie proprement « couleur ». Inutile de dire que l'explication donnée ici par A.Q. n'est pas la bonne. Notre auteur doit avoir pensé au fait que les demi-tons dont la succession caractérise le chromatique tiennent le milieu entre les quarts de ton et les tons qui se succèdent respectivement en enharmonique et en diatonique. — Martianus Capella (956) a la même explication.

[4] Soit une tierce majeure ; pour le sens de « incomposé », voir p. 36, l. 4–6. — Notons qu'A.Q. ne donne ici que la succession des intervalles constituant un tétracorde d'aspect I (cf. p. 43, n. 5), l'aspect qu'on rencontre dans le Grand Système parfait (cf. p. 30 en note).

[5] Théon de Smyrne (*Mus.*, chap. IX) dit du diatonique qu'il est « simple, noble et le plus naturel ».

grande précision encore : c'est chez les plus grands maîtres de musique que sa connaissance s'est transmise, et la plupart des gens sont incapables de l'exécuter[1].

Et voilà d'où vient que certains rejettent la mélodie procédant par quarts de ton : c'est parce qu'ils manquent, eux, de dons et qu'ils croient que cet intervalle est absolument impossible à chanter.

Nous exécutons chacun de ces genres en procédant par intervalles aussi bien incomposés que composés. Le mouvement par intervalles incomposés[2] se produit quand nous créons une mélodie en utilisant les sons qui se suivent[3] ; le mouvement par intervalles composés[4], quand nous faisons un saut d'intervalle en omettant un ou plusieurs sons voisins[5].

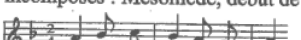
La mélodie peut encore être soit directe, soit rétrograde, soit oscillante. Elle est directe[6] si elle va du grave à l'aigu ; elle est rétrograde[7] si elle va en sens contraire ; oscillante[8], si elle opère une mo-

---

[1] Dès le IV^e^ siècle avant Jésus-Christ, l'enharmonique a disparu progressivement de la pratique musicale grecque, jusqu'à n'être plus qu'un objet d'étude purement théorique. Le quart de ton est resté étranger à notre musique « classique » européenne jusqu'au XX^e^ siècle.

[2] En grec : ἀγωγή.

[3] Comprenons : « dans le Grand Système Parfait de double octave, dans un genre et une tonalité donnés ». — Cf. tableau p. 30 en note. — Exemple de mouvement par intervalles incomposés : Mésomède, début de la *2^e^ Invocation à la Muse* (PÖHLMANN, n° 2) :

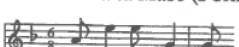


Καλ-λι - ό - πει-α σο - φά,

L'octave d'aspect mixolydien, en diatonique et en ton lydien, est ici

[4] En grec : πλοκή.

[5] Exemple de mouvement par intervalles composés : Mésomède, début de la *1^re^ Invocation à la Muse* (PÖHLMANN, n° 1) :



Ἄ- ει-δε, Μοῦ-σα

(aspect d'octave, genre et tonalité : comme pour l'exemple donné à la note 3).

[6] Nous dirions « ascendante » ; en grec : εὐθεῖα.

[7] Nous dirions « descendante » ; en grec : ἀνακάμπτουσα.

[8] En grec : περιφερής.

p. 17 dulation[1], par exemple si ‖ c'est sur un tétracorde conjoint que l'on monte et sur un tétracorde disjoint qu'on redescend[2].

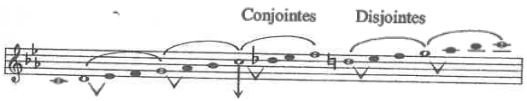
Autre différence encore entre les systèmes ordonnés selon tel ou tel genre : les uns se subdivisent en divers systèmes caractéristiques de tel ou tel aspect[3], les autres, non.

L'enharmonique, en tant que comportant les intervalles les plus petits, les quarts de ton, ne peut être divisé [en « nuances »]. Le chromatique sera divisé en autant de sortes de nuances qu'on découvre d'intervalles rationnels entre le demi-ton et la *diésis* enharmonique[4], et

---

[1] En grec : μεταβολή. Cf. chap. XI, p. 59 sqq.

[2] Les fragments notés qui nous sont parvenus n'offrent pas, à notre connaissance, d'exemple d'un tel mouvement oscillant. Mais on rencontre son inverse dans le *1er Hymne Delphique* (PÖHLMANN, n° 19), section A. La tonalité phrygienne diatonique s'y présente comme suit :



Après cette montée passant de la mèse au tétracorde des Disjointes (avec *ré* naturel) :

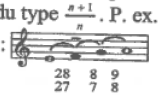
, on trouve cette descente par le tétracorde des Conjointes

Δελ-φί-σιν Κασ-τα-λί...

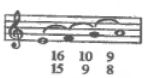
(avec *ré* bémol) : .

...νίσ- σε-ται, Δελ...

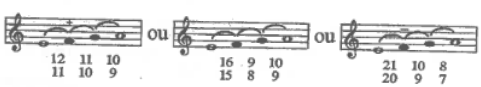
[3] C'est ce que les Grecs appelaient les différentes « nuances » (χρόαι) d'un même genre. Les pythagoriciens en déterminaient toute une série (même pour l'enharmonique) en chiffrant les intervalles par des rapports « superparticuliers » (ἐπιμόριοι) c'est-à-dire des rapports du type $\frac{n+1}{n}$. P. ex. pour le tétracorde diatonique :

Archytas :  (le ton $\frac{8}{7}$ étant plus grand que $\frac{9}{8}$ ou $\frac{10}{9}$, le *fa* est trop bas)

28 8 9
27 7 8

Didyme :  (le ton $\frac{10}{9}$ étant un ton mineur, le *fa* est « juste » (*la–fa* est une tierce majeure).

16 10 9
15 9 8

Ptolémée : 

12 11 10
11 10 9

16 9 10
15 8 9

21 10 8
20 9 7

(dans ces trois dernières « nuances », le *fa* est respectivement trop haut, juste et trop bas). A.Q. ne tient pas compte ici de pareils calculs.

[4] P. ex. le tiers de ton. A.Q. précise bientôt après.

le diatonique, de toute évidence, en autant de nuances qu'on observe d'intervalles rationnels entre le demi-ton et le ton.

Il y a trois aspects de chromatique et deux aspects de diatonique, si bien qu'en tout, en ajoutant l'enharmonique, il existe six aspects de mélodies.

Le premier se caractérise par la présence de petits intervalles valant la quatrième partie du ton ; il s'appelle [simplement] enharmonique[1].

Le deuxième se caractérise par de petits intervalles de tiers de ton ; il s'appelle « chromatique mou[2] ».

Le troisième se caractérise par de petits intervalles valant une *diésis* enharmonique et une demi-*diésis*, et il s'appelle « chromatique sesquialtère[3] ».

Le quatrième présente en propre la juxtaposition de deux demi-tons incomposés, dont le total fait un ton ; il s'appelle « chromatique tonié[4] ».

La cinquième se compose comme suit[5] : un demi-ton, un intervalle de trois quarts de ton et un autre de cinq quarts de ton[6] ; il s'ap-

---

[1] Pour fixer les idées, prenons chaque fois comme exemple le tétracorde *si–mi*.

Enharmonique : *si* – *si* + $\frac{1}{4}$ de ton – *si* dièse (= *do*) – *mi*

(1 demi-ton ; 2 tons)

[2] Μαλακός (« mou ») se dit des systèmes dont l'intervalle situé à l'aigu est plus grand que la normale, les intervalles graves étant dès lors réduits. Quand on chante un tel système de l'aigu au grave, la voix opère un relâchement pour descendre du degré supérieur au degré suivant. — Le contraire de μαλακός est σύντονος (« syntone »).

Chromatique mou : *si* – *si* + $\frac{1}{3}$ de ton – *si* + $\frac{2}{3}$ de ton – *mi*

($\frac{2}{3}$ de ton ; 1 ton + $\frac{5}{6}$ de ton)

[3] C'est-à-dire de rapport $\frac{3}{2}$. (Notons que $\frac{3}{8} = \frac{1}{4}$ + la moitié de $\frac{1}{4}$!)

Chromatique sesquialtère : *si* – *si* + $\frac{3}{8}$ de ton – *si* + $\frac{6}{8}$ de ton – *mi*

($\frac{3}{4}$ de ton ; 1 ton + $\frac{3}{4}$ de ton)

[4] C'est-à-dire où apparaît un intervalle (ici composé) de ton entier.

Chromatique tonié : *si* – *do* – *do* dièse – *mi*

(1 ton ; 1 ton + $\frac{1}{2}$ ton)

[5] Comprenons : du grave à l'aigu.

[6] L'intervalle situé à l'aigu d'un tel tétracorde est donc un ton trop grand, plus grand que le ton majeur ordinaire. De là vient l'appellation de diatonique « mou » (cf. n. 2 ci-dessus).

pelle « diatonique mou[1] ».

Le sixième offre la succession[2] : demi-ton, ton, ton ; on l'appelle « diatonique syntone[3] ».

Afin d'éclaircir ces notions, exprimons la division au moyen de nombres, en posant au départ qu'un tétracorde comporte soixante unités[4] :

	division de l'enharmonique	:	6	—	6	— 48
	division du chromatique mou	:	8	—	8	— 44
p. 18	division du chromatique sesquialtère	:	9	—	9	— 42
	division du chromatique tonié	:	12	—	12	— 36
	division du diatonique mou	:	12	—	18	— 30
	division du diatonique syntone	:	12	—	24	— 24

Il existe encore d'autres façons de diviser un tétracorde, dont les très anciens se sont servis pour former leurs modes. Ceux-ci remplissaient parfois un octacorde parfait, mais parfois un système plus grand que l'intervalle de six tons entiers[5], souvent aussi un système plus petit ; en effet, ils ne prenaient pas toujours tous les sons[6] : nous en dirons la raison plus loin.

Ils composaient le système lydien[7] comme suit : *diésis* –diton – ton – *diésis* – *diésis* – diton – *diésis*, et ceci était un système parfait[8] ;

---

[1] *Diatonique mou* : *si* – *do* – *do* dièse + $\frac{1}{4}$ de ton – *mi*
1 demi-ton ; $\frac{3}{4}$ de ton ; 1 ton + $\frac{1}{4}$ de ton

[2] Comprenons : du grave à l'aigu.

[3] *Diatonique syntone* : *si* – *do* – *ré* – *mi*
1 demi-ton ; 1 ton ; 1 ton

[4] Un tétracorde = une quarte = 2 tons et demi = 5 demi-tons = 10 quarts de ton. A.Q. compte donc 6 unités pour le quart de ton : cela lui permet d'exprimer en nombres entiers tous les intervalles qu'il cite ici, p. ex. le tiers de ton, la *diésis* sesquialtère, etc. — Notons que, dans cet exposé, l'énumération des intervalles se fait toujours du grave à l'aigu.

[5] Soit une octave = 5 tons entiers + 2 demi-tons.

[6] Certaines *harmoniai* « très anciennes » (remontant au moins au V^e^ siècle avant J.-C.) étaient donc des gammes défectives, où certains degrés étaient absents. Cf. II, XIV, p. 157.

[7] λύδιον σύστημα.

[8] Soit une octave : cf. chap. VIII, p. 42, l. 4, avec la note 2. — Voir ci-après comment on peut transcrire en notation moderne les différentes *harmoniai* des « très anciens », toutes enharmoniques.

le dorien[1] : ton – *diésis* – *diésis* – diton – ton – *diésis* – *diésis* – diton, et ceci dépassait d'un ton entier l'intervalle d'octave ;

le phrygien[2] : ton – *diésis* – *diésis* – diton – ton – *diésis* – *diésis* – ton, et ceci était à nouveau une octave parfaite ;

l'iastien[3] : *diésis* – *diésis* – diton – tierce mineure – ton, et ceci était inférieur d'un ton entier à l'octave ;

le mixolydien[4] : deux quarts de ton successifs – ton – ton – *diésis* – *diésis* – triton, et c'était encore une fois un système parfait ;

le lydien syntone[5], comme on dit : *diésis* – *diésis* – diton – tierce mineure.

p. 19 Dans tous ces systèmes, il faut entendre par *diésis* ‖ la *diésis* enharmonique[6]. Pour la clarté, on trouvera plus loin le diagramme de ces systèmes.

Le divin Platon lui-même cite ces systèmes dans la *République*[7], appelant « propres aux chants funèbres » le mixolydien[8] et le syntonolydien, « propres aux beuveries » et « excessivement relâchés » l'iastien et le lydien. Il continue en ces termes : « J'ai bien peur qu'il ne te reste que le dorien et le phrygien[9]. » Telles étaient les façons de présenter les modes que connaissaient [les très anciens], lesquels fai-

---

[1] δώριον.

[2] φρύγιον.

[3] ἰάστιον.

[4] μιξολύδιον.

[5] σύντονον λύδιον.

[6] C'est-à-dire le quart de ton.

[7] 398e. Dans tout cet alinéa, A.Q., ainsi que Platon lui-même, donne aux modes des «très anciens » non plus des noms en -ον (adjectifs accordés avec σύστημα), mais des noms en -στί (à proprement parler, des adverbes signifiant « en dorien », « en lydien », etc.) : (ἡ) μιξολυδιστί, (ἡ) συντονολυδιστί, (ἡ) ἰαστί, (ἡ) λυδιστί, δωριστί et φρυγιστί (les articles que nous mettons entre parenthèses figurent dans le texte d'A.Q. mais non dans celui de Platon). C'est sous cette forme en -στί, et sans article, que chacun des modes en question sera désigné en tête d'un diagramme à la fin de ce chapitre (p. 53, l. 4 sqq. et p. 54). — Dans le *Lachès* (188d-e), Platon cite également δωριστί, ἰαστί, φρυγιστί et λυδιστί. Le terme δώριστί apparaît encore dans le *Lachès* (193d), dans les *Lois* (670b) et dans la Lettre VII (336c).

[8] Plutarque (*De audiendo*, § 15, 46b) rapporte le mot d'Euripide à un choreute : « Si tu n'était pas insensible et inculte, tu ne rirais pas quand je chante en mixolydien. »

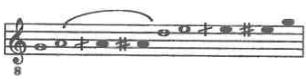
[9] Il s'agit des modes à employer pour la formation des Gardiens de la Cité idéale. — Notons qu'Aristote (*Politique*, VIII, 7, p. 1342a-b) critique Socrate (donc Platon) d'avoir proscrit de l'éducation certains modes.

saient correspondre aux caractères moraux[1] susdits telle ou telle disposition des sons. Nous reviendrons là-dessus pour donner des précisions[2].

1. *Lydien*[3]

2. *Dorien*[4]

3. *Phrygien*[5]



4. *Iastien*[6]

p. 20 ‖ 5. *Mixolydien*[7]

---

[1] Cf. p. 35, n. 5.

[2] L'étude de l'éthique des modes fera l'objet du Livre II, chap. XIV, p. 156 sqq.

[3] Dans le mode λυδιστί, un seul tétracorde est normal : le tétracorde *si – mi*. — Nous donnons ici la transcription en notation moderne des diagrammes présentés dans le texte en double notation antique. Voir p. 64 en quoi consiste la notation antique et pourquoi elle est double (cf. n. 6, p. 63).

[4] Dans ce mode, l'octave *la – la* a la forme normale de l'aspect dorien enharmonique tel qu'on le trouve dans les manuels hellénistiques.

[5] Dans ce mode, un seul tétracorde est normal (*la–ré*). — Notons qu'à l'exception du degré supérieur, dorien et phrygien sont identiques : ce sont les deux seules *harmoniai* que Platon admet dans sa Cité. — Il faut signaler que le fragment de l'*Oreste* d'Euripide conservé avec sa notation antique (cf. Th. REINACH, *La Musique grecque*, Paris, Payot, 1926, p. 175 sq. : voir notre article *Aristide Quintilien et les modes musicaux antiques*) est précisément composé en φρυγιστί, ce qui engage à interpréter cette pièce comme écrite en enharmonique, et non en chromatique (comme certains le veulent, p. ex. J. CHAILLEY et E. PÖHLMANN), et à y voir une composition d'Euripide lui-même (ou à tout le moins de son époque).

[6] Un seul tétracorde normal (*mi–la*) ; remarquer la succession tierce majeure (*fa–la*) – tierce mineure (*la–do*).

[7] Le « tétracorde » grave a cinq sons ! — L'intervalle supérieur est un triton. — Comparer les quatre premiers sons, au grave, avec l'aigu du phrygien, qui les reproduit à l'octave supérieure.

6. *Syntonolydien*[1]

E. *Les tonalités*

X. Parlons à présent des tons. Le mot « *tonos* » a trois sens en musique : ou bien il est synonyme de hauteur[2] d'un son, ou bien il désigne une certaine étendue sonore, par exemple celle dont la quinte surpasse la quarte[3], ou bien il désigne un système [de double octave] concrétisant une tonalité[4], par exemple le ton lydien ou le ton phrygien[5]. C'est de ce dernier sens que nous nous proposons de parler maintenant.

Selon Aristoxène[6], il y a treize tonalités, dont les proslambanomè-

---

[1] συντονολυδιστί (A.Q. l'appelait plus haut σύντονον λύδιον) : identique à l'iastien, à l'exception du *ré* supérieur, qui figure dans l'iastien mais non ici. On ne voit pas pourquoi Platon qualifie l'iastien de « relâché », alors que le syntonolydien a, pour lui, un caractère funèbre. Seules des mélodies antiques écrites en de telles *harmoniai* permettraient peut-être de se faire une idée de leur *éthos*.

[2] τάσις, littéralement « tension (de la voix) ». Τόνος et τάσις viennent tous deux de la racine du verbe τείνω (« tendre »).

[3] Soit un ton entier. En ce sens τόνος correspond à « ton » appliqué à un intervalle de ton entier. — Les pythagoriciens calculaient le ton entier en soustrayant une quarte d'une quinte. Pour ce faire, ils divisaient l'un par l'autre les rapports de la quinte ($\frac{3}{2}$) et de la quarte ($\frac{4}{3}$), selon cette opération : $\frac{3}{2} : \frac{4}{3} = \frac{3}{2} \times \frac{3}{4} = \frac{9}{8}$.

[4] τρόπος συστηματικός, qui représente la hauteur absolue à laquelle est situé un Grand Système Parfait (de double octave) pour que la mélodie qui utilise ses degrés soit plus ou moins aiguë. — Nous disons de même « ton de *ré* majeur », p. ex., aussi bien que « tonalité de *ré* majeur ». — Deux passages de Plutarque (*An seni resp. gerenda sit*, ch. 18, 793a et *De E apud Delphos*, ch. 10,389e) confirment que τόνος et τρόπος sont synonymes et que la double octave concrétisant une tonalité antique pouvait se dire ἁρμονία (tout comme un aspect de simple octave).

[5] On voit dès à présent que des termes comme lydien ou phrygien peuvent désigner soit des aspects de l'octave (cf. tableau, p. 45 en note), soit des « tonalités ». Il ne faut jamais confondre ces deux notions. On verra au Tableau Annexe II, p. 251 sq., pour quelle raison, sans doute, les Grecs ont été amenés à donner à certaines tonalités des noms qui s'appliquent ailleurs à des aspects de l'octave.

[6] Aristoxène de Tarente (IV^e^ s. av. J.-C.), le plus grand théoricien de la musique antique. Disciple d'Aristote, on l'a appelé le Μουσικός, le Musicien par excellence. De ses nombreux écrits, nous n'avons que deux traités assez bien conservés : *Éléments d'Harmonique* et *Rythmique*. Ses théories, fondées sur la perception auditive, s'opposaient à celles des pythagoriciens, basées sur le calcul. Aristoxène recommandait de ne s'occuper que des intervalles perceptibles à l'oreille ; il démontrait qu'un ton peut se diviser en deux demi-tons pratiquement égaux.

nes s'étagent sur une octave[1], alors que selon les théoriciens plus récents il y a en a quinze, dont les proslambanomènes s'étagent sur une octave plus un ton[2], ajoutant [à l'octave] l'intervalle qui apparaît quand il y a disjonction[3].

Aristoxène donne à ses tonalités les noms qui suivent[4] :

(1) l'hypodorien ;
les deux hypophrygiens :
(2) le grave, appelé aussi hypoïastien,
(3) et l'aigu ;
les deux hypolydiens :
(4) le grave, appelé aussi hypoéolien,
(5) et l'aigu ;
(6) le dorien, qui est unique ;
les deux phrygiens :
(7) le grave, appelé aussi iastien,
(8) et l'aigu ;
les deux lydiens :
(9) le grave, que nous appelons aujourd'hui éolien.
(10) et l'aigu ;
les deux mixolydiens :
(11) le grave, appelé à présent hyperdorien,
p. 21 (12) et l'aigu, appelé à présent ‖ hyperiastien ;
(13) l'hypermixolydien, dit aussi hyperphrygien, et qui est unique[5].

---

[1] Les tonalités étant concrétisées (cf. p. 54, n. 4) par un « système » (chez Aristoxène, de trois tétracordes seulement : Hypates, Mèses et Disjointes), la note la plus grave de chaque système (où chaque degré porte le nom qui définit sa fonction) s'appellera toujours proslambanomène, quelle que soit sa hauteur absolue. — Aristoxène définissant treize tonalités, étagées de demi-ton en demi-ton (comme A.Q. le dit plus loin), on comprend que, puisqu'il y a douze demi-tons dans une octave, sa tonalité la plus aiguë soit exactement à l'octave de la plus grave. — Notons que chez nous une gamme dans le ton de *do* majeur, p. ex., s'appellera toujours « *do* majeur », quelle que soit l'octave à laquelle elle se situe. Il n'en va pas de même chez les Anciens, pour lesquels une tonalité se matérialise dans un système tétracordal qui représente sa hauteur réelle. En musique antique, par conséquent, une tonalité située à l'octave d'une autre n'est pas la même que cette autre.

[2] Octave + ton = neuvième.

[3] Le tétracorde des Disjointes est séparé de celui des Mèses par un ton entier appelé « ton disjonctif » (ou simplement « le ton »).

[4] L'énumération se fera en allant de la tonalité la plus grave vers la plus aiguë.

[5] Il y a trois tonalités « uniques » : hypodorien, dorien et hypermixolydien (octave supérieure de l'hypodorien). Si nous situons leur octave d'aspect dorien sur les degrés « sans dièse », soit *si* et *mi*, nous pouvons les représenter par les échelles que voici, avec à

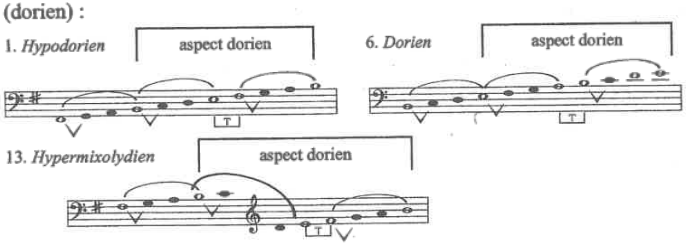
À ces tonalités, les théoriciens postérieurs ont ajouté[1] l'hyper-éolien et l'hyperlydien[2], afin que l'on ait chaque fois un grave, un médium et un aigu[3].

Chaque tonalité est un demi-ton plus haut que la précédente si on veut partir de la plus grave, et un demi-ton plus bas que la précédente si nous commençons par la plus aiguë ; les proslambanomènes de ces tonalités s'étagent, comme je l'ai dit, sur l'intervalle d'une octave plus un ton.

Mais on pourrait également passer de l'une à l'autre[4] en utilisant les consonances. En effet, si je pars de la plus grave et que je veuille monter puis redescendre en faisant des sauts de divers intervalles [consonants], il faudra nécessairement que je touche à chaque proslambanomène, un par un[5].

---

la clé soit un seul dièse (hypodorien et hypermixolydien), soit sans aucune altération (dorien) :



On peut dès lors compléter la série. Voir le Tableau Annexe I.

[1] Comprenons « à l'aigu des treize tonalités d'Aristoxène », l'hyperlydien « moderne » étant la plus aiguë.

[2] Le Tableau Annexe II (p. 251 sq.) montre comment on peut représenter en notation moderne la série des quinze tonalités des Manuels récents.

[3] Le Tableau Annexe II montre qu'à chaque dénomination simple (p. ex. dorien) correspond un nom en *hypo-* (= au grave) et un nom en *hyper-* (= à l'aigu), le nom simple occupant la région médiane. Les mèses des tonalités constituant ainsi une série de trois sont à une quarte l'une de l'autre :

Hypodorien (M = *mi*) – Dorien (M = *la*) – Hyperdorien (M = *ré*)

Hypoïastien (M = *fa*) – Iastien (M = *si* bémol) – Hyperiastien (M = *ré* dièse, soit *mi* bémol)

Hypophrygien (M = *fa* dièse) – Phrygien (M = *si*) – Hyperphrygien (M = *mi*)

Hypoéolien (M = *sol*) – Éolien (M = *do*) – Hyperéolien (M = *fa*)

Hypolydien (M = *sol* dièse) – Lydien (M= *do* dièse) – Hyperlydien (M= *fa* dièse).

[4] La première façon de passer d'une tonalité à une autre étant de monter (ou de descendre) chaque fois d'un demi-ton. Cf. l'alinéa précédent.

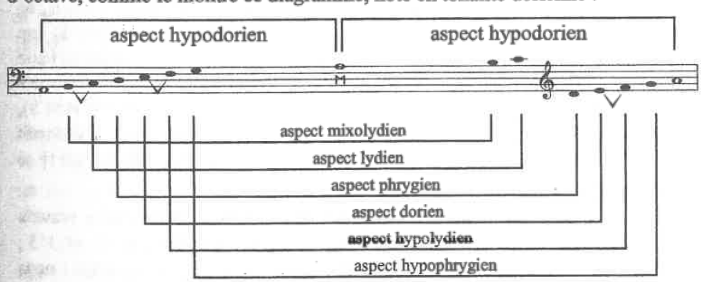
[5] Partons du *mi* grave et montons d'une quinte puis redescendons d'une quarte, et ainsi de suite : nous obtenons cette série de proslambanomènes : *mi* (hypodorien) – *si* (phrygien)

Certaines tonalités se chantent entièrement ; d'autres, non. Le ton dorien se chante en entier parce que notre voix peut couvrir l'étendue de [ses] douze tons entiers[1] et parce que sa mèse est le proslambanomène de l'octave hypodorienne[2].

– *fa* dièse (hypophrygien) – do dièse (lydien) – *sol* dièse (hypolydien) – *ré* dièse ou *mi* bémol (hyperiastien) – *si* bémol (iastien) – *fa* (hyperéolien) – *do* (éolien) – *sol* (hypoéolien) – *ré* (hyperdorien) – *la* (dorien) – *mi* (hyperphrygien) – [*si* (phrygien)] – *fa* dièse (hyperlydien). Nous avons ainsi couvert les quinze tonalités.

[1] Soit deux octaves (en réalité : dix tons entiers + quatre demi-tons).

[2] Manuel Bryenne (vers 1320 ap. J.-C.) dit ceci autrement (389) : « la mèse du ton dorien est le proslambanomène de l'hyperphrygien ou hypermixolydien ». — L'expression de Manuel Bryenne n'est pas plus claire que celle d'A.Q. : il est important de bien voir d'abord qu'aucun des deux auteurs ne parle du proslambanomène d'une *tonalité*. A.Q. dit « proslambanomène de *l'octave* [et non de la tonalité] hypodorienne ». Or, en se rapportant au Tableau Annexe II (p. 251 sq.), on constate que la mèse du ton dorien (*la*) est le son le plus grave d'une octave *la–la* qui a l'aspect hypodorien, soit l'aspect que l'on découvre dans l'octave chorale du ton hypodorien, le plus grave. Pour compléter ce que dit A.Q., disons que l'octave grave (*la–la*) du ton dorien, octave dont la mèse dorienne est le son le plus aigu, a le même aspect hypodorien, aspect que l'on découvre également dans l'octave chorale du ton hyperphrygien, tonalité située à l'octave supérieure du ton hypodorien. Il faut noter le fait que, sans sortir de la tonalité dorienne, suivant qu'on monte d'une octave à partir de l'hypate des Hypates, puis à partir de la parhypate des Hypates, et ainsi de suite en prenant chaque fois le degré immédiatement supérieur, on peut découvrir tous les aspects d'octave, comme le montre ce diagramme, noté en tonalité dorienne :



Le ton dorien est le seul qui permette de chanter une mélodie (d'un ambitus d'environ une octave), quel que soit l'aspect d'octave sur lequel cette mélodie est composée.

Au contraire, avec les autres tonalités, il y aura toujours nécessairement un aspect au moins qui s'inscrira entre des degrés dont les uns seront trop aigus et les autres trop graves pour la voix telle que la conçoit A.Q. Ainsi, avec le ton lydien (cf. Tableau Annexe II), les aspects hypodorien (*do* dièse – *do* dièse) et hypolydien (*si–si*) seront « inchantables » puisque leurs degrés aigus dépassent le *la* supérieur du ton dorien ; avec le ton hypophrygien, l'aspect mixolydien (*sol* dièse – *sol* dièse) sera « inchantable » puisque son degré inférieur se situe plus bas que le *la* grave du ton dorien. Et ainsi de suite.

Quant aux autres [tonalités], celles d'entre elles qui sont plus graves que la [tonalité] dorienne [...] jusqu'au son qui consonne [...][1] [avec] la nète des Hyperbolées [de la tonalité dorienne].

Façon de découvrir le système tonal dans lequel on exécute les mélodies chantées et les phrases instrumentales : faisons coïncider le plus profond[2] des sons du système[3] avec l'un des proslambanomènes et chantons à partir de ce son vers le grave : si nous ne pouvons descendre davantage, ce sera le dorien, puisque le premier son audible[4] est défini par le proslambanomène du ton dorien ; si au contraire on peut descendre encore, le son restant audible, ‖ nous essaierons de
p. 22 compter quelle est la différence qui sépare ce son du proslambanomène dorien, c'est-à-dire du plus grave pour nous, et nous définirons la tonalité qui se trouve, à l'aigu du proslambanomène dorien, à un intervalle tel que celui qu'il y a entre le son le plus profond de la mélodie et le son le plus profond que peut émettre la voix humaine. Si le son le plus grave du chant dépasse à l'aigu l'octave dorienne [grave], nous prendrons l'octave inférieure de ce son, et nous trouverons sans

---

[1] Les crochets signalent une lacune dont on peut deviner le sens : « les tonalités plus graves que la dorienne ne peuvent se chanter, en descendant vers le grave, que jusqu'au son qui correspond au proslambanomène du ton dorien [le son le plus grave qu'on puisse chanter, d'après A.Q.] ; les tonalités plus aiguës que la dorienne ne peuvent se chanter, en montant vers l'aigu, que jusqu'au son qui correspond à la nète des Hyperbolées du ton dorien, le son le plus aigu qu'on puisse chanter ». — On ne comprend pas bien dans ce texte la présence de « qui consonne » (συμφωνοῦντος). On eût attendu plutôt « homophone » (ὁμοφώνου) : voir la définition p. 35, l. 7–8. — Au chapitre XI (p. 61, l. 3–6 avec la note 3), A.Q. précisera que le phrygien et le lydien se chantent également en entier, ce qu'il devait avoir en tête quand il disait plus haut (p. 57, l. 1) : « Certaines tonalités [au pluriel !] se chantent entièrement. »

[2] En grec : κοῖλος (littéralement : « creux »). Ce terme a rarement le sens de « grave » qu'A.Q. lui donne ici et en cinq autres endroits : p. 58, l. 14 et l. 15 ; p. 60, l. 4 ; p. 63, l. 3 ; p. 159, l. 5 (cette dernière occurrence met le terme en relation avec des instruments : nous disons, dans ce cas, « caverneux »). — Le dictionnaire de Liddell-Scott renvoie à A.Q., mais également à Lucien (*Néron*, 6) et à Philostrate (*Vie d'Apollonius*, 38), où il est question d'émettre un son κοῖλον καὶ βαρύ (« profond et grave »). — Franco Montanari, dans son *Vocabolario della lingua greca* (Turin, Loescher, 1995), traduit (*s.v.* κοῖλος, *littera* e) : « *basso... / di voce* » et renvoie, avec raison, à Théocrite, 22, 75, où κόχλον ἑλὼν μυκήσατο κοῖλον peut à la rigueur se comprendre « prenant une conque creuse, il en tira un mugissement » (c'est la traduction de Ph. E. LEGRAND, C.U.F. 1925) ou, mieux, comme le suggère Montanari : « prenant une conque, il en tira un mugissement grave ».

[3] Ce système peut être, p. ex., l'octave qui constitue l'ambitus de la mélodie en question.

[4] Comprenons : « au grave ».

difficulté, en recourant au procédé décrit ci-dessus, le mode lui-même[1].

F. *Les modulations*

XI. Une modulation[2] est un changement survenant dans le système qui a été adopté au départ[3] et dans le caractère de la voix. En effet, si chaque système conditionne un certain type de voix, il est évident que le caractère mélodique changera aussi en même temps que les modes[4].

Il y a différentes sortes de modulations passant d'une tonalité à une autre, selon chacun des intervalles composés ou incomposés[5], mais les unes, qui se font par intervalles consonants, sont les plus agréables[6], alors que les autres le sont très peu.

On peut observer leurs aspects et leurs combinaisons en modulant à partir d'un son par ton ou demi-ton et d'une façon générale par tout intervalle, pair ou impair, et cela soit en descendant, soit en montant[7].

---

[1] Il ne s'agit plus, dans cette dernière phrase, de chercher une tonalité, mais un aspect d'octave (mode) à l'intérieur de la tonalité dorienne (cf. le diagramme, p. 57, n. 2). Si le son le plus grave d'une mélodie aiguë dont l'ambitus est d'une octave (p. ex. *si–si* sans altérations) se situe plus haut que la mèse dorienne (*la*), c'est-à-dire à l'aigu de l'octave la plus grave du ton dorien, on ne pourra pas découvrir son aspect à la hauteur voulue dans la tonalité dorienne, puisque celle-ci ne monte pas jusqu'à un *si* supérieur. Mais si on transpose d'une octave vers le grave l'octave *si–si* où évolue cette mélodie, on trouvera entre le *si* grave, hypate des Hypates du ton dorien, et son octave supérieure l'aspect mixolydien (mode de *si* sans altérations), celui qu'on cherchait.

[2] μεταβολή.

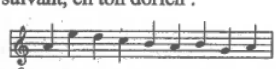
[3] Par « système », il faut comprendre ici une double octave concrétisant une tonalité (cf. chap. X, p. 55, n. 1).

[4] Rappelons (cf. Tableau Annexe II) que, selon la tonalité adoptée, l'octave « chorale » a un aspect différent. Si on module d'une tonalité dans une autre, l'aspect de cette octave chorale sera donc modifié en même temps.

[5] On peut moduler d'une tonalité dans une autre située à un demi-ton, ou à un ton, ou à une tierce mineure, etc., de la première.

[6] Deux tonalités situées à la quarte ou à la quinte l'une de l'autre sont « voisines » ; cf. ce qui suit, et voir la note 2, page 60.

[7] Exemple : partons de la mèse du ton dorien (*la*) ; si nous montons d'un ton entier (2 demi-tons : intervalle pair), la mèse sera *si*, c'est-à-dire que nous aurons modulé en ton phrygien. Imaginons le motif suivant, en ton dorien :



Ce motif est en mode dorien. Si nous modulons en ton phrygien, le *do* sera diésé et le motif deviendra :

Les tonalités voisines[1] sont à une quarte l'une de l'autre[2]. Certaines tonalités, en effet, sont à un demi-ton l'une de l'autre ; d'autres, à un ton entier ; d'autres encore à des intervalles plus grands que ceux-là, si bien qu'il arrive que les mèses des tonalités les plus profondes[3]

Il aura passé en mode phrygien (cf. *Épitaphe de Seikilos*, PÖHLMANN n° 18). — Si, au départ de la mèse du ton dorien, nous montons cette fois d'une quarte (cinq demi-tons : intervalle impair), la mèse sera *ré*, et nous serons en ton hyperdorien. Le motif présentera un *si* bémol et sera en mode mixolydien (cf. les *Invocations de Mésomède*, PÖHLMANN n° 1 et n° 2) :

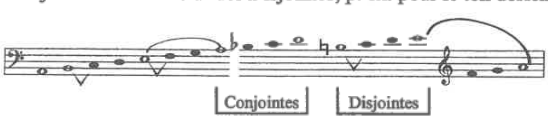
[1] C'est-à-dire telles qu'on module facilement de l'une à l'autre.

[2] Chez nous, deux tonalités sont voisines s'il n'y a, p. ex., qu'une seule altération qui les différencie l'une de l'autre. Ainsi, *do* majeur (aucune altération à la clé) est voisin de *fa* majeur (1 bémol à la clé) et de *sol* majeur (1 dièse à la clé). Or, l'intervalle *do–fa* (du grave à l'aigu) est une quarte, de même que l'intervalle *do–sol* (de l'aigu au grave). Nous avons déjà constaté (p. 56, n. 3) que les trois tonalités formant une même série (dorienne, iastienne, etc.) sont à une quarte l'une de l'autre. On passe donc aisément, p. ex., du ton dorien au ton hyperdorien ou au ton hypodorien.

Ainsi, le tétracorde est commun au ton dorien (mèse : *la*) et au ton hyperdorien (mèse : *ré*) : voir le Tableau Annexe II (p. 251 sq.). Si, à l'aigu de ce tétracorde, on monte d'un demi-ton puis de deux fois un ton, les deux tétracordes sont conjoints et on obtient la séquence

propre au ton hyperdorien, tandis que si on monte d'abord d'un ton entier à l'aigu du tétracorde grave, on obtient la séquence

ces deux tétracordes disjoints étant propres au ton dorien. Cela revient à dire que, tout en restant dans le ton dorien, on a utilisé d'abord son tétracorde des Conjointes et ensuite son tétracorde des Disjointes. Les diagrammes donnés par le musicographe antique Alypios présentent précisément chaque tonalité avec le tétracorde des Conjointes *et* avec celui des Disjointes, p. ex. pour le ton dorien en diatonique :



[3] Cf. p. 58, n. 2.

deviennent les degrés inférieurs des tonalités les plus aiguës, ou l'inverse[1], et ainsi de suite. ‖

p. 23 Il y a trois tonalités à l'usage des voix humaines[2] : dorien, phrygien et lydien[3]. La tonalité dorienne est d'usage quand la voix doit se mouvoir dans un registre grave ; le lydien, quand on doit chanter dans un registre aigu ; le phrygien, quand on doit chanter dans le médium[4]. Les autres tonalités s'observent plutôt dans les compositions instrumentales. Les instruments, en effet, ont été conçus pour jouer dans des systèmes[5] qui dépassent de beaucoup[6] [ceux dont on vient de parler].

L'ensemble des tonalités se note par la série des vingt-quatre lettres [de l'alphabet] ordonnées à rebours[7]. En baissant vers le

---

[1] A.Q. croit bon de rappeler ici que les 15 tonalités s'étagent de demi-ton en demi-ton sur l'étendue d'une neuvième ; on peut donc toujours trouver une tonalité située une quarte plus haut qu'une autre, quitte à ramener parfois à l'octave inférieure. Exemple : en montant d'une quarte au départ de *si* (mèse du ton phrygien, lequel s'écrit avec 2 dièses à la clé), on atteint *mi* (mèse du ton hyperphrygien, lequel s'écrit avec 1 dièse à la clé) ; en montant encore d'une quarte, on atteint le

Aucune tonalité n'ayant une mèse aussi aiguë, il suffit de descendre ce *la* d'une octave pour obtenir la mèse du ton dorien , ce ton dorien s'écrivant sans aucune altération à la clé. Le ton dorien est donc voisin de l'hyperphrygien, lui-même voisin du phrygien.

[2] La suite du texte (voir l'opposition avec les instruments, l. 8–9) invite à comprendre ici τῷ γένει comme s'il fallait suppléer ἀνθρωπίνῳ « à l'usage du genre humain ».

[3] Le ton dorien, les deux phrygiens (grave et aigu) et les deux lydiens (grave et aigu), pour employer les dénominations d'Aristoxène, se suivent à un demi-ton l'un de l'autre et se situent exactement au centre de la série des 15 tonalités, puisqu'il y a, au grave de ces 5 tonalités-là, 5 tonalités en *hypo-*, et, à leur aigu, 5 tonalités en *hyper-*.

[4] Il n'y a qu'une tierce majeure entre la mèse du ton dorien (*la*) et celle du ton lydien (*do* dièse). L'ensemble des voix d'hommes embrasse donc, pour A.Q., deux octaves plus une tierce majeure : c'est assez conforme à la réalité.

[5] Comprenons : « Grands Systèmes Parfaits », soit « tonalités ».

[6] Comprenons : « soit vers le grave, soit vers l'aigu ». — Le ton hypodorien descend une quarte plus bas que le dorien, dont le proslambanomène représente pour A.Q. le son le plus grave que la voix peut émettre ; le ton hypolydien, lui, monte une quarte plus haut que le lydien, le plus aigu des tons réservés à une voix masculine. — Songeons qu'il existait, p. ex., toute une famille d'aulos, qui allaient du soprano (παρθένιος = à tessiture de jeune fille) à la basse (ὑπερτέλειος = à tessiture plus grave que celle de la voix des hommes adultes), et qu'un seul représentant de cette famille porte un nom (τέλειος) qui montre que sa tessiture correspond à celle des voix d'hommes adultes.

[7] La notation grecque, en effet, emploie les lettres de l'alphabet (ou des signes qui en sont dérivés) dans l'ordre descendant, A représentant un son plus aigu que B, etc. (voir le

grave[1] la tonalité de l'hypodorien, la plus grave de toutes, nous prenons [pour le son ainsi atteint] le signe ϽϽ, point de départ de la notation[2], puis le signe qui le suit, lequel, en enharmonique, se situe à une *diésis*, tandis qu'en chromatique et en diatonique, il se situe à un demi-ton[3], puis

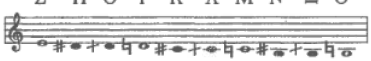
---

diagramme, p. 65, l. 4 sqq.). Comme A.Q. cite toujours les sons du grave à l'aigu, la notation va, pour lui, en sens inverse.

[1] Sans doute d'un demi-ton, car les triades constituées par les trois « hauteurs » d'un même degré (p. ex. ABΓ, représentant respectivement *fa* dièse, *fa* haussé d'un quart de ton et *fa* naturel : voir le tableau p. 65 avec la note 3) ont toujours comme son le plus grave un degré naturel : il s'agit donc ici, selon toute vraisemblance, de constituer une triade sur les trois hauteurs d'un *mi* (et non d'un *mi* bémol). — Notons que si A.Q. a ajouté cette triade qui ne se trouve pas dans la notation des quinze tonalités telle qu'on la lit chez Alypios, c'est sans doute par simple envie de compléter l'alphabet jusqu'à l'oméga, car le proslambanomène du ton hypodorien (*fa* dans la transcription de Bellermann ; *mi* dans la transcription de Riemann) se note par ⊐, ce qui est un Φ couché et tronqué.

[2] Notons que le signe ϽϽ est une forme d'oméga majuscule (Ω), à tracé quadrangulaire et couché sur le côté. Une forme d'oméga convient parfaitement pour noter un son situé à l'extrême grave, puique la notation antique dispose les lettres en allant de l'aigu au grave.

[3] Les expressions « à une *diésis* » et « à un demi-ton » doivent se comprendre : « à l'aigu du son noté par le signe ϽϽ ». Le signe ϶, attribué au deuxième son en partant du grave, représente aussi bien le *mi* haussé d'un quart de ton en enharmonique, que le *mi* dièse (ou *fa*) en chromatique et en diatonique, car la notation antique fait subir aux signes situés à l'aigu du son fixe grave d'un tétracorde une attraction vers le grave, et ce au maximum sur l'intervalle d'un ton entier. Ainsi, voici la notation d'une série de sons qui se suivent (cf. diagramme, p. 65, l. 4) : Z H Θ I K Λ M N Ξ O



Un tétracorde « dorien » situé sur ces degrés se notera comme suit :

en diatonique Z I Ξ O

(le *do* n'est pas noté M, mais Ξ, signe d'un *si* haussé d'un quart de ton : il y a « attraction vers le bas ») ;

en chromatique Z Ν Ξ O

(le *do* dièse et le *do* naturel, au lieu d'être notés respectivement K et M, sont notés Ν et Ξ, soit les signes du *si* dièse et du *si* haussé d'une *diésis* : il y a ici une double « attraction vers le bas ». Le signe Ν est muni d'un petit trait transversal signalant qu'il appartient au genre chromatique) ;

en enharmonique Z N Ξ O

(notation normale)

A.Q. a donc raison de dire que le signe attribué au deuxième son en partant du grave vaut pour un *mi* haussé d'un quart de ton en enharmonique ou pour un *mi* dièse en chromatique et en diatonique.

le [signe] suivant[1] ; ensuite, nous définissons que c'est seulement le quatrième [signe] qui se trouve dans une tonalité[2].

Ayant pris ce signe pour le début[3] de la plus profonde[4] des tonalités, et ayant ensuite monté à nouveau d'un demi-ton, nous situons le proslambanomène de la tonalité qui suit celle-là ; en établissant les tonalités suivantes de façon que chacune soit au même intervalle[5] de la précédente, nous arrivons au total des quinze tonalités.

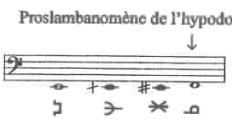
On expose ci-dessous la série des signes de notation étagés de demi-ton en demi-ton et également de ton en ton, et ensuite les tonalités qui sont formées avec ces signes.

Nous présentons les deux séries de signes de notation[6] afin d'observer, d'après la ressemblance de ceux qui sont écrits en-dessous, l'ordre de ceux qui sont au-dessus, et afin de pouvoir noter par les

---

[1] Soit ✕, représentant ce *mi* dièse

[2] On a constitué, depuis le début, cette série ascendante :



Notons que la notation fait une différence entre un *mi* dièse et un *fa* naturel (*idem* pour *si* dièse et *do* naturel). — Les signes ici utilisés dérivent, dans l'ordre, de Ω, Ψ, X, Φ. — Les trois premiers signes, qui ne se trouvent pas dans les diagrammes d'Alypios (lesquels couvrent l'ensemble des quinze tonalités), ne font partie d'aucune tonalité attestée ailleurs. Ce n'est qu'avec le signe ⊓ qu'on arrive au son le plus grave de la plus grave des tonalités.

[3] Comprenons : « au grave ».

[4] Cf. p. 58, n. 2.

[5] Comprenons : « à un demi-ton ».

[6] Chaque son pouvait se noter par deux signes équivalents, l'un appartenant à la notation dite « instrumentale », et l'autre, à la notation dite « vocale ». Ces deux systèmes de notation ont peut-être été interchangeables : des deux *Hymnes delphiques* conservés (PÖHLMANN, n° 19 et n° 20), tous deux de la même époque et peut-être du même auteur, le premier est noté en notation vocale, et le second, en notation instrumentale ; mais quand une même œuvre comportait à la fois des parties chantées et des solos d'instrument, la notation vocale était sans doute réservée aux notes à chanter, et l'autre, aux notes à jouer par l'instrument seul, comme semble l'indiquer le fragment de l'*Oreste* d'Euripide dont nous avons conservé la notation (PÖHLMANN, n° 20. Voir ci-dessus, p. 53, n. 5). — Les théoriciens qui établissaient des diagrammes avaient l'habitude de signaler chaque son par les deux signes qui servaient à le noter, et disposaient le signe de la notation vocale au-dessus de l'autre.

signes du bas les phrases instrumentales ou les notes qui sont réservées aux instruments jouant des interludes[1] entre deux passages chantés ou jouant en solo, tandis que les signes du haut serviront à noter les passages chantés ; enfin, afin de pouvoir voiler tout bonnement les mystères de la musique en remplaçant les lettres [de l'alphabet], utilisées en pratique, par les signes présentés en-dessous, tels qu'on les trouve dans les diagrammes des tonalités[2].

p. 24 Le diagramme ‖ des tonalités[3] ressemble fort à une aile : il révèle le décalage qui s'observe d'une tonalité à une autre.

On a disposé les tonalités selon les trois genres et on a tenu compte des « coïncidences ». Il y a coïncidence quand, deux signes de notation couvrant deux intervalles[4] selon l'enharmonique, l'un d'eux, dans un autre genre, représente à lui seul l'ensemble des deux intervalles[5].

Série des signes de notation étagés de ton en ton

[1] μεσαυλικά, littéralement : des notes d'aulos au milieu (d'une œuvre vocale). On en trouve des exemples dans deux fragments conservés : cf. PÖHLMANN, n° 28–29 et 39.

[2] Beaucoup plus étranges à la lecture que ceux de la notation vocale, les signes de la notation instrumentale, issus aussi de l'alphabet, représentent les trois hauteurs de chaque degré par une triade constituée par un même symbole dans trois positions différentes. Ainsi, p. ex., les trois hauteurs du *fa*, représentées en notation vocale par les lettres très lisibles ΩΨΧ, se notent dans l'autre système par Ϝ ב Ч, respectivement *fa*, *fa* haussé d'un quart de ton et *fa* dièse.

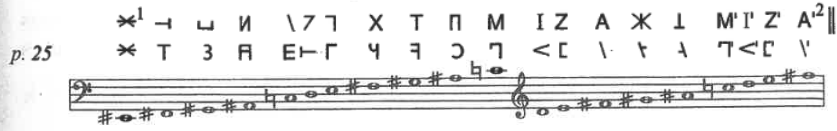
[3] Ce diagramme n'apparaît pas dans les manuscrits d'A.Q. Il était sans doute annoncé par ce titre, qui figure à la suite des deux premiers diagrammes que l'on va rencontrer : « Passage d'une tonalité à une autre et façon de découvrir entre deux d'entre elles une quarte, une quinte et une octave ». Ce tableau absent des manuscrits devait donc faciliter l'étude des tonalités voisines, celles entre lesquelles une modulation était agréable, comme l'a dit A.Q. (cf. p. 59, n. 6 et p. 60, avec les notes 1 et 2).

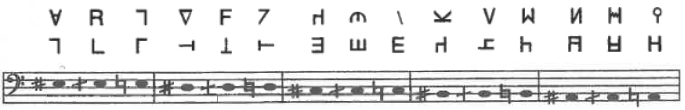
[4] Comprenons : « de quart de ton ».

[5] Soit un demi-ton. Voir la note 3, p. 62. — Ceci veut dire qu'un même signe de notation peut représenter, selon le genre, deux sons différents, situés à un quart de ton l'un de l'autre ; dans ce cas, il y a « coïncidence » (συμφωνία).

[6] Le signe ב est celui du son le plus grave, celui à partir duquel A.Q. a étagé tous les autres. Mais il n'est qu'à un demi-ton (et non à un ton) du *fa* naturel.

p. 25





[1] Le double signe 𝄪 représente un *mi* dièse : c'est un *mi* naturel qui aurait dû se trouver ici pour être à un ton du *fa* dièse.

[2] Les cinq derniers signes sont absents dans le diagramme tel que le donnent les manuscrits. On peut les reconstituer par comparaison avec d'autres traités.

[3] La série des 24 lettres, avec leurs formes normales (parfois en minuscules), donne, en notation vocale, les 8 degrés d'une octave centrale descendante, chacun avec ses trois hauteurs ; on constate qu'en notation instrumentale, ces trois hauteurs d'un même degré sont représentées par une triade constituée par la « rotation » d'un même signe.

[4] Formes renversées ou tronquées des 24 lettres, constituant en notation vocale un prolongement au grave (de Ⱶ à 3, ce dernier signe étant formé d'un double sigma lunaire superposé) et à l'aigu (de ⊥ à ⊔) de l'octave centrale (de A à Ω). Notons que l'auteur ne reprend pas ici les deux triades les plus graves, dont les signe sont dérivés des lettes T à Ω :

Voilà quels sont les signes de notation, en diagrammes[1] ; certains signes sont propres aux genres[2], d'autres, aux tonalités[3] ; d'autres encore sont communs aux deux. ‖

p. 26 *Série des signes de notations étagés de demi-ton en demi-ton*

[1] Il s'agit peut-être, pour la double série de signes qui précède cette phrase, de diagrammes introduits dans le traité par un inconnu. L'éditeur Winnington-Ingram les suspecte parce qu'ils ne sont pas conformes à l'habitude d'A.Q., lequel présente toujours, ailleurs, les sons en série ascendante et non descendante. Cf. p. 61, n. 7.

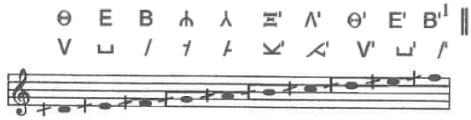
[2] P. ex. ceux qui notent les degrés haussés d'un quart de ton, lesquels sont propres au genre enharmonique, mais peuvent également noter le deuxième son au grave d'un tétracorde « dorien » chromatique ou diatonique (cf. p. 62, n. 3.)

[3] Les systèmes de double octave qui concrétisent les tonalités se suivent de demi-ton en demi-ton à partir du *fa* naturel grave. Aucun d'eux n'aura donc comme proslambanomène un degré haussé d'un quart de ton.

[4] A.Q. note ici un *mi* dièse (à coté du *fa* naturel), alors qu'il n'y a pas de *mi* dièse aux octaves supérieures dans cette série de signes.

[5] À l'exception du mi_1 (𝅘𝅥), du mi_1 dièse (𝄪) et du sol_4 (𝆕) tous les signes donnés dans cette série représentent soit le proslambanomène (du fa_1 au fa_2 dièse), soit la mèse (du fa_2 au fa_3 dièse), soit la nète des hyperbolées (du fa_3 au fa_4 dièse) d'une tonalité, les tonalités étant, comme les sons de cette série, étagées de demi-ton en demi-ton. — On aura constaté que pour noter les sons situés à l'aigu du *la* dièse supérieur (⊥), on reprend le signe qui note l'octave inférieure du son voulu, mais en affectant ce signe d'un accent (« prime »).

p. 27



Voilà tous les signes par lesquels on note toute mélodie vocale ou instrumentale, c'est-à-dire composée dans n'importe laquelle des quinze tonalités, car ceci est un tableau réduit de l'ensemble des trois genres.

Série de toutes les lettres de Pythagore pour les quinze tonalités selon les trois genres

Ce tableau montre combien de formes de chaque lettre servent à noter[3].

[1] Cette série donne les degrés haussés d'un quart de ton. Ce sont ces signes qui servent à noter les « coïncidences » (cf. p. 64, avec la n. 5 et p. 62, n. 3). — Pour reconstituer la série complète des signes de notation, il faut intercaler chacun de ces signes entre chaque degré naturel de la série précédente et le son diésé qui le suit.

[2] Série des sons qui n'ont pas eu leur place dans les deux séries précédentes : ce sont les degrés « sans touche noire » de notre clavier de piano ; dans les séries précédentes, les *si* dièse et les *mi* dièse (à l'exception du mi_1 dièse) ont été, en effet, remplacés respectivement par *do* et *fa* naturels. La notation antique prévoyait, à coté du *fa* naturel et du *do* naturel, respectivement, un *mi* dièse et un *si* dièse notés par leurs signes propres (voir les diagrammes p. 65, l. 4 sqq.). Ainsi chaque degré, même les *mi* et les *si*, avait ses trois signes, notant, de l'aigu au grave, le degré diésé, le degré haussé d'un quart de ton et le degré naturel.

[3] Suit, pour chaque lettre de l'alphabet grec, dans l'ordre normal, la série des diverses formes sous lesquelles cette lettre apparaît, dans les diagrammes, soit en notation vocale (notes « blanches »), soit en notation instrumentale (notes « noires »).

---

[1] A.Q. a omis ici le signe F, qui, en notation vocale, note le son et qui est bien un E tronqué.
Les signes Є et ∃ sont ceux qu'A.Q. donne ailleurs sous les formes ⊣ et ∃⊣, où il voit, avec raison, des Ψ couchés (cf. p. 70, n. 2).

[2] Ailleurs, les manuscrits notent ce son par le signe ⊓.

[3] Ce signe est donné ailleurs sous la forme N.

[4] Ce son est noté ailleurs par le signe inverse ⋋.

---

[1] Ce signe est donné ailleurs sous la forme Z.

[2] Les manuscrits ont ici presque le même signe que celui qui est le second dans la série des formes de l'*éta*.

[3] Formes normales : ⍥ et ⍥ (Φ tronqué et couché : cf. p. 70, n. 1).

[4] Le signe ᒣ est celui qui note ce *do* habituellement ; le même son est noté ᒡ dans la série des formes du *delta*.

[5] Les deux derniers signes de cette série n'apparaissent pas dans les autres diagrammes.

[6] Ce *sigma* lunaire est le seul qui soit commun aux deux notations pour représenter le même son. On constate, c'est vrai, la même communauté de signes pour le *mi* dièse grave, mais ce sont là des signes peu utilisés et en outre, le signe ⪤ ne se retourne pas de façon visible.

[7] Ces deux derniers signes sont constitués par deux *sigmas* lunaires superposés. — Les manuscrits ont omis le signe ω, dérivé lui aussi du *sigma* lunaire, et qui note le son .

p. 28 Il reste à parler de l'*eklysis*[3], du spondiasme[4] et de l'*ekbolê*[5]. L'usage de ces intervalles était reçu chez les Anciens en vue de différencier les modes. On appelait *eklysis* une descente de trois quarts de ton formant un intervalle incomposé ; spondiasme, une montée du même intervalle ; *ekbolê*, une montée de cinq quarts de ton. On appelait également ces trois mouvements « accidents[6] » des intervalles, à cause de la rareté de leur emploi[7].

---

[1] Ces deux derniers signes sont identiques aux signes ○- et -○ qu'A.Q. a déjà donnés comme formes de l'*omicron :* cf. n. 3, p. 69.

[2] Ces deux derniers signes sont identiques aux signes ∈ et ∋ qu'A.Q. a déjà donnés comme formes de l'*epsilon :* cf. n. 1, p. 68.

[3] ἔκλυσις. Littéralement : « relâchement ».

[4] σπονδειασμός.

[5] ἐκβολή. Littéralement : « jaillissement ».

[6] πάθη.

[7] Si on se réfère aux modes des « très anciens » (cf. p. 53–54), on imagine qu'une mélodie basée sur ces modes pouvait exécuter des sauts de cinq quarts de ton (soit un ton plus un quart de ton). P. ex. en Lydien : du *la* au *si*+ ; en Dorien et en Phrygien, du *sol* au *la*+ ou du *ré* au *mi*+ ; en Mixolydien : du *sol* au *mi*+ (en descendant) et du *sol* au *la*+ (en

G. *La composition mélodique*

XII. Une mélodie accomplie[1] est la combinaison d'un mode, d'un rythme et d'un texte[2]. Dans un sens plus particulier, par exemple en théorie harmonique, une mélodie est un tissu de sons qui diffèrent l'un de l'autre en acuité et en gravité.

La composition mélodique[3] implique une capacité à créer une mélodie. Elle se situe soit dans un registre grave, soit dans le médium, soit dans l'aigu[4], ‖ selon les particularités dont nous avons parlé plus haut[5] à propos de la voix. *p. 29*

Elle se divise en trois opérations : choix [du registre][6], mélange[7] et mise en œuvre[8].

---

montant). Le fragment de l'*Oreste* d'Euripide (cf. p. 53, n. 5) en montre un exemple dans l'*harmonia* phrygienne :

Il va sans dire qu'un intervalle pareil devait être assez difficile à exécuter. — Si l'on se réfère, par ailleurs, à ce que dit A.Q. à propos des « nuances » que peuvent prendre les genres mélodiques (cf. p. 50–51), on constatera qu'une mélodie composée en diatonique mou (p. 50, l. 3 et 51, l. 11) pouvait présenter l'*eklysis* aussi bien que le spondiasme et l'*ekbolê*, puisque cette nuance se caractérise précisément par un intervalle de trois quarts de ton et un intervalle de cinq quarts de ton. — D'après le Ps.-Plutarque (*De Musica*, § 29), Polymnestos (musicien et poète de la première moitié du VII[e] s. av. J.-C., qui s'illustra à Sparte grâce à ses nomes aulodiques composés dans le style ancien où il introduisit certaines innovations) aurait « agrandi l'*eklysis* et l'*ekbolê* ». On peut supposer que Polymestos a agrandi d'un quart de ton un intervalle descendant d'un demi-ton et un intervalle ascendant d'un ton, afin sans doute de « colorer » sa mélodie. — On lira en complément l'article de Jon SOLOMON, *EKBOLE and EKLUSIS in the Musical Treatise of Bacchius*.

[1] μέλος τέλειον.

[2] λέξις. Un texte mis en musique était nécessairement en vers. — Platon (*République*, III, 398c) dit de même : « La mélodie chantée se compose de trois éléments : paroles, mode et rythme. »

[3] μελοποιία. (Cf. p. 27, n. 4).

[4] Le grec dit qu'elle est hypatoïde (ὑπατοειδής), c'est-à-dire fondée sur les hypates (ou sons graves), mésoïde (μεσοειδής), fondée sur les sons centraux, ou nétoïde (νητοειδής), fondée sur les nètes (ou sons aigus).

[5] Cf. chap. XI, p. 59 sqq.

[6] λῆψις.

[7] μίξις.

[8] χρῆσις.

Le choix, c'est l'opération par laquelle le musicien peut découvrir à partir de quel « lieu de la voix[1] » il faut construire le système[2] : ce « lieu » sera-t-il hypatoïde ou autre[3] ?

Le mélange est l'opération par laquelle nous combinons harmonieusement entre eux soit les sons, soit les « lieux de la voix », soit les genres de la mélodie, soit les systèmes qui définissent les tonalités.

La mise en œuvre est l'élaboration de la mélodie, que cette élaboration soit de telle nature ou de telle autre. Elle peut avoir trois aspects : le mouvement mélodique par intervalles incomposés[4], le « trictrac[5] » et le mouvement mélodique par intervalles composés[6].

Le mouvement par intervalles incomposés se présente sous trois aspects : il est direct, rétrograde ou oscillant. Le mouvement direct est celui qui effectue une montée par une succession de degrés voisins[7] ; le mouvement rétrograde est celui qui descend vers le grave par les degrés qui se suivent[8] ; le mouvement oscillant est celui qui va du grave à l'aigu par les Conjointes et redescend par les Disjointes, ou l'inverse[9] : on envisage aussi le mouvement oscillant quand il s'agit de modulation.

---

[1] Cf. p. 35, l. 16–18 avec la note 3.

[2] C.-à-d. la double octave concrétisant une tonalité. Celle-ci sera plus ou moins aiguë selon le type de voix pour lequel on compose.

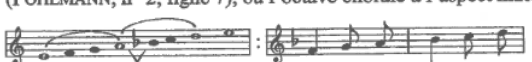
[3] Cf. note 4, p. 71.

[4] ἀγωγή. Ce mouvement procède par une succession de degrés conjoints, telle qu'on peut la découvrir dans un système donné. — Il a déjà été question de ce mouvement et de ses trois formes (direct, rétrograde, oscillant) au chap. IX (cf. p. 48, l. 14 – 49, l. 2).

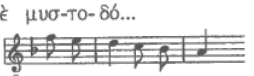
[5] πεττεία. C'est le nom d'une espèce de jeu de trictrac, où le fait de placer des pions à certaines places privilégiées pouvait assurer le gain. On verra plus loin (p. 73, l. 5 sqq.) quelles opérations le grec englobe dans le sens musical du terme.

[6] πλοκή.

[7] Comprenons : « dans un système donné ». — Exemple dans la *2e Invocation à la Muse* (PÖHLMANN, n° 2, ligne 7), où l'octave chorale a l'aspect mixolydien



Exemple dans la même *Invocation*, l. 8 :



[8] Une mélodie en ton dorien peut, p. ex., monter à partir de la mèse (*la*) par degrés voisins en utilisant les sons du tétracorde des Disjointes (*si–do–ré–mi*) et redescendre jusqu'à la mèse en utilisant les sons du tétracorde des Conjointes (*ré–do–si* bémol–*la*), ce qui revient à moduler du ton dorien (aucune altération à la clé) à la tonalité voisine, l'hypodorien (un bémol à la clé) : c'est à une modulation de ce type qu'A.Q. fait allusion

Le mouvement par intervalles composés est celui qui atteint un seul et même degré de tension en procédant par sauts d'intervalles de deux sons[1] ou davantage — ces sauts partant soit du grave, soit de l'aigu de ces intervalles[2] — et en constituant ainsi la mélodie.

Le « tritrac » est [l'aspect de la mise en œuvre] par lequel nous savons lesquels des sons il faut rejeter, lesquels il faut retenir, et combien de fois il faut retenir chacun d'eux ; cet aspect nous apprend aussi par quel son il faut commencer [une mélodie] et sur lequel il faut [la] terminer[3] ; il

---

dans la phrase suivante. — Nous avons rencontré (p. 49, n. 2) un exemple authentique de mouvement oscillant en ton phrygien.

[1] Comprenons : « voisins dans un système donné » (ce début de phrase est obscur). — Deux exemples, parmi d'autres, dans l'*Épitaphe de Seikilos* (PÖHLMANN, n° 18), où l'octave chorale a l'aspect phrygien

[2] Ceci revient à dire que ce saut peut être exécuté soit en montant, soit en descendant.

[3] L'analyse des partitions conservées démontre l'usage généralisé de commencer une mélodie soit par l'un des degrés extrêmes de l'octave modale dans laquelle elle est composée, soit par le quatrième degré en partant du grave de cette octave, ce degré jouant le rôle de pôle d'attraction de la mélodie, ce qu'on pourrait appeler « mèse mélodique ». La note finale d'une mélodie se situe presque toujours aussi sur l'un de ces trois degrés privilégiés. — Exemples :

- Départ sur « la mèse mélodique » : *Invocations à la Muse* (PÖHLMANN, n° 1–2) ; Fragment d'un *Ajax* (P., n° 32) ;
- Départ sur le degré inférieur de l'octave modale : *1er Hymne delphique* (P., n° 19), section C ; *2d Hymne delphique* (P., n° 20), section H ;
- Départ sur le degré supérieur de l'octave modale : *2d Hymne delphique*, sections C et F ;
- Départ sur un saut de la « mèse mélodique » au degré supérieur du tétracorde aigu de l'octave modale : *2d Hymne delphique*, sections D et G ; *Épitaphe de Seikilos* (P., n° 18) ; *1re Invocation à la Muse* ; *Hymne au Soleil* (P., n° 4) ;
- Départ sur un saut du degré inférieur au degré supérieur de l'octave modale : *2d Hymne delphique*, section H ;
- Finale sur la « mèse mélodique » : *Invocations* et *hymnes* de Mésomède (P., n° 1, 2, 4 et 5) ; « *O Lemnos* » (P., n° 37) ;
- Finale sur le degré inférieur de l'octave modale : *1er Hymne delphique*, section A ; *2d Hymne delphique*, sections E, F, H ; *Épitaphe de Seikilos* ; *Péan* de Berlin (P., n° 30) : *Hymne chrétienne* (P., n° 34) ;
- Finale sur le degré supérieur de l'octave modale : *2d Hymne delphique*, sections C et F.

Tous les débuts ou finales mélodiques dont on a conservé la notation sont représentés dans cette énumération, à de très rares exceptions près. Notons aussi que dans chaque mélodie antique, la « mèse mélodique » est le degré qui revient le plus fréquemment.

révèle en outre l'*éthos*[1].

La composition mélodique diffère de la mélodie. Celle-ci est une
p. 30 exposition du chant dans son ensemble ; celle-là est la faculté ‖ de réaliser [une mélodie].

Il y a trois genres différents de style[2] de composition : le style dithyrambique[3], le style nomique[4] et le style tragique[5].

Le style nomique est de registre aigu ; le style dithyrambique a un registre situé dans le médium ; le style tragique est de registre grave[6].

Mais selon l'aspect, on en découvre davantage, qu'il est possible de faire entrer, par similitude, dans le cadre des styles génériques : il en existe, en effet, qu'on appelle « érotiques » — les épithalames[7] leur appartiennent en propre ; d'autres sont réservés aux *kômoi*[8] ou aux éloges[9].

On appelle ces styles « tournures[10] » parce que, d'une certaine manière, elle laissent deviner, en même temps [qu'on les désigne], la dis-

---

[1] La πεττεία permet de choisir, dans l'ensemble des sons, ceux qu'il faut retenir pour composer une mélodie donnée : les sons retenus dépendent évidemment de la tonalité et de l'aspect d'octave (ou « mode ») dans lesquels on composera ; tonalité et mode détermineront le caractère moral (ἦθος) de la mélodie, soit son *éthos*. (Cf. ci-après, Livre II, XIV, notamment p. 157, l. 10–13.) — Nous ne voyons pas comment la πεττεία a pu se comprendre (p. ex. I. HENDERSON, dans *The New Oxford History of Music*, I, IX, p. 376 ; J. CHAILLEY, *o.c.*, p. 210), comme le fait de répéter plusieurs fois de suite un même son. — Cléonide (*Introd.*, ch. 14, p. 106 Zanoncelli) définit la πεττεία comme suit : « le fait d'émettre un même son plusieurs fois » : ici non plus il n'est pas question de répéter ce son plusieurs fois *de suite*.

[2] En grec : τρόπος.

[3] C'est-à-dire propre au dithyrambe, composition chorale.

[4] Ce style concerne la composition des « nomes » (νόμοι), pièces à règles fixes, souvent destinées à être exécutées en telle ou telle circonstance particulière. Cf. ci-après, Livre II, VI, p. 122, l. 14–18, avec la note 1.

[5] C'est-à-dire propre aux passages lyriques de la tragédie.

[6] Le grec désigne ces trois registres respectivement par les termes νητοειδής, μεσοειδής et ὑπατοειδής : cf. la note 4, p. 71.

[7] Ces chants célébrant une cérémonie nuptiale font naturellement partie des τρόποι ἐρωτικοί.

[8] Ce sont les τρόποι κωμικοί, compositions qu'on exécutait surtout à l'issue d'un festin, dont les convives mis en gaieté parcouraient les rues en dansant et chantant au son d'un aulos (cf. PRATINAS, fr. 708 P, v. 8sq.).

[9] Ce sont les τρόποι ἐγκωμιαστικοί, composés à la louange d'une personnalité que l'on veut honorer ; les *Épinicies* de Pindare en sont des exemples.

[10] τρόπος, en effet, signifie proprement « tournure » (il est apparenté à τρέπω, « tourner »).

position d'esprit dans laquelle on se trouve pour les exécuter.

Les compositions diffèrent entre elles soit par le genre [utilisé] — elles sont alors soit enharmoniques, soit chromatiques, soit diatoniques —, soit par le système[1] — elles sont alors situées dans un registre grave, dans le médium, ou dans un registre aigu —, soit par la tonalité — elles sont alors, par exemple, doriennes ou phrygiennes —, soit par le style — elles sont alors [par exemple] nomiques ou dithyrambiques —, soit par l'*éthos* — nous disons, par exemple, que l'une est déprimante[2] : celle qui nous sert à exprimer des sentiments tristes, tandis qu'une autre est exaltante[3] : celle par laquelle nous stimulons notre cœur, et qu'une autre encore est modérée[4] : celle qui nous sert à ramener notre âme au calme.

On appelait cela des « caractères moraux[5] » pour la raison qu'ils servaient à étudier d'abord et à corriger les états d'âme. Mais à eux seuls, ils ne suffisaient pas à cette fin : ces « caractères » concouraient comme éléments partiels à la guérison des passions.

La mélodie accomplie était celle qui entraînait aussi la formation sans faille d'un enfant. En fait de remèdes médicaux, une seule matière n'est pas de nature à guérir les affections du corps, mais c'est le mélange de plusieurs matières qui permet d'obtenir une médication parfaite ; il en va de même à propos de ce qui nous occupe : la mélodie n'est que d'un faible profit en vue du redressement [moral] : c'est la combinaison intime de tous les éléments partiels[6] qui remplit le mieux ce rôle. ‖

---

[1] P. ex. l'octave dans laquelle on l'exécute. Notons que dans cette énumération A.Q. ne fait pas nettement place aux aspects d'octave (ou modes). Ce qu'il dit des compositions situées dans un registre plus ou moins aigu semblerait concerner plutôt une différence de « tonalité », alors que les termes « dorienne » ou « phrygienne », signalés comme une différence de tonalité (τόνῳ), pourraient, eux, faire allusion à des compositions écrites en tel ou tel aspect d'octave, aussi bien qu'en telle ou telle tonalité. Il faut sans doute songer au fait que c'est le Grand Système Parfait concrétisant la tonalité dorienne qui sert généralement de référence aux théoriciens antiques. Or, dans cette tonalité, suivant qu'on isole un système (ou octave) *mi-mi*, ou *fa-fa*, ou *sol-sol*, ou *ré-ré*, etc., on découvre un aspect d'octave différent, lequel est plus ou moins aigu (cf. le tableau, p. 57, n. 5).

[2] συσταλτική.

[3] διασταλτική : voir J. SOLOMON, *The Diastaltic Ethos*, p. 93.

[4] μέση. Au chap. XIX, en parlant de rythmopée, A.Q. parlera de style apaisant au lieu de dire « modéré » : voir p. 95, l. 6–8.

[5] ἤθη.

[6] Soit le texte du poème chanté et le rythme adopté, aussi bien que la mélodie proprement dite, le tout constituant le μέλος dans le sens plein, soit la « mélodie accomplie » (cf. le début du chap. XII, p. 71).

p. 31 Notre section « Harmonique » [du traité] de la Musique peut s'achever ici. Passons à présent à la théorie de la Rythmique.

3. RYTHMIQUE

XIII. Le terme « rythme » a trois sens : il s'emploie en parlant d'objets inertes, par exemple quand nous disons « une statue bien rythmée[1] » ; il s'emploie également en parlant de tout ce qui se meut : c'est ainsi que nous disons de quelqu'un qu'il marche d'une façon rythmée ; il se dit particulièrement d'une émission sonore : c'est de ce dernier sens que nous nous proposons de parler ici.

Le rythme est un ensemble composé de durées combinées selon un certain ordre. Selon les cas, ces durées correspondent à ce que nous appelons *arsis*[2] ou *thésis*, émission sonore ou silence[3]. D'une façon générale, en effet, si les sons se déroulent selon un mouvement toujours pareil à lui-même[4], ils ne sont pas à même d'indiquer la trame de la mélodie : ils égarent la pensée. Dès lors, ce sont les éléments rythmiques qui rendent clair le sens de la mélodie, en entraînant la pensée, à tour de rôle, certes, mais d'une façon ordonnée.

L'*arsis* est le déplacement vers le haut d'un membre du corps ; la *thésis*, le déplacement vers le bas du même membre.

La rythmique est la science qui enseigne à mettre en œuvre les éléments précités.

Considéré en général, le rythme est perçu par les trois sens que voici : la vue — c'est le cas dans la danse ; l'ouïe — c'est le cas dans la mélodie ; le toucher — c'est le cas pour les pulsations des artères[5]. Mais le rythme musical ne tombe que sous deux sens : la vue et l'ouïe.

---

[1] εὔρυθμος, dans le sens de « bien proportionné, harmonieux ».

[2] ἄρσις : c'est le « temps levé », celui où le pied du danseur ou de l'instrumentiste qui marque la mesure est en position haute ; quand il retombe sur le sol, il est en θέσις, « temps frappé ». Il est utile de signaler ici que pour les Grecs toute mesure était à *deux* temps, égaux ou non. P. ex. une mesure que nous battrions à trois temps se décomposait chez eux en un temps valant une unité et un temps valant deux unités, ou l'inverse.

[3] En plus des signes de notation rythmique inscrits au-dessus des « notes » à chanter ou à jouer, la notation prévoyait une série de signes rythmiques propres aux silences : 𝄽, 𝄾, 𝄿, 𝅀 ; ils correspondent à ce que représentent chez nous, dans l'ordre, le demi-soupir, le soupir, le soupir pointé et la demi-pause.

[4] C'est-à-dire « si les sons qui se suivent ont tous la même durée et la même intensité ».

[5] C'est bien par le toucher qu'on « tâte le pouls » à quelqu'un pour calculer son rythme cardiaque.

En matière de musique, sont rythmés le mouvement corporel, la mélodie et le texte[1]. Chacun de ces trois éléments s'envisage aussi bien en soi-même qu'avec les deux autres, en particulier en même temps que l'un des deux ou que tous les deux.

La mélodie s'envisage en soi-même quand il s'agit de diagrammes[2] et d'airs non ordonnés[3] ; elle peut s'envisager avec le seul rythme, par exemple quand il s'agit de passages instrumentaux[4] ou de phrases jouées par un instrument [en solo][5] ; elle s'envisage avec le seul texte quand il s'agit de ce qu'on appelle « chansons fluides[6] ».

Le rythme, lui, s'envisage en soi-même quand il s'agit de danse sans musique ni chant[7] ; il s'envisage avec la [seule] mélodie dans les phrases instrumentales ; il s'envisage avec le seul texte dans les ‖ *p. 32* poèmes qui font intervenir une mimique d'acteur, comme le font ceux de Sôtadès[8] et quelques autres du même genre.

Nous avons dit précédemment comment le texte s'envisage avec l'un ou l'autre des éléments [en question][9].

La combinaison de tous ces éléments crée une mélodie chantée[10].

Le rythme se divise en divers composants : dans un texte, ce sont les syllabes ; dans une mélodie, c'est le rapport entre les sons qui se

---

[1] Rappelons qu'un texte mis en musique était nécessairement en vers, c'est-à-dire construit sur des « mètres » rythmés par nature.

[2] Tableaux de sons (p. ex. ceux qui illustrent les tonalités ou les signes de notation) qui ne sont nullement destinés à être exécutés.

[3] On peut songer, p. ex., à une improvisation musée où on émet des sons quelconques, sans essayer de « composer » une mélodie véritable, sans marquer un rythme précis ; on peut songer aussi à des exercices de chant, où il s'agit de poser la voix sur tel ou tel son sans qu'un rythme soit perçu.

[4] κρούματα. P. ex. des interventions instrumentales entre des phrases chantées, telles qu'on en voit dans le fragment de l'*Oreste* d'Euripide (PÖHLMANN, n° 21).

[5] κῶλα. Il s'agit, dans ce cas, de ce que les Grecs appelaient ψιλὴ κιθάρισις ou ψιλὴ αὔλησις, litt. jeu « nu » d'une cithare ou d'un aulos.

[6] κεχυμένα ἄσματα. Cette expression doit faire allusion à des chants que l'on « psalmodiait » avec un rythme « lâche », mal défini.

[7] ψιλὴ ὄρχησις, litt. « danse nue ».

[8] Iambographe de Maronée, en Thrace (III[e] s. av. J.-C.), auteur de bouffonneries et de vers obscènes en dialecte ionien. On en a conservé quelques fragments. A.Q. fait allusion ici, sans doute, à des poèmes que le récitant déclamait en se livrant à une mimique qui évoquait la danse.

[9] Voir les phrases précédentes, où il est question, en effet, du texte poétique joint à la seule mélodie ou au seul rythme.

[10] ᾠδή.

trouvent en *arsis* et ceux qui sont en *thésis* ; dans un mouvement [corporel][1], ce sont les figures et leurs fins ; ces divers composants s'appellent aussi des « points[2] ».

Les chapitres de la Rythmique sont au nombre de cinq : nous traitons séparément, en effet, des temps premiers, des genres de pieds, du tempo[3], des modulations [rythmiques][4] et de la rythmopée[5].

A. *Le temps premier*

XIV. Le temps premier[6] est la durée la plus brève : il est indivisible ; on l'appelle aussi « point[7] ».

Je dis « la plus brève » parce que je l'envisage par rapport à nous : c'est la première durée que nous pouvons percevoir. On l'appelle point parce qu'elle est indécomposable ; c'est dans le même sens que les spécialistes en géométrie appellent « point » ce qui, dans leur science, ne peut se décomposer en parties. L'indivisible tient lieu, pour ainsi dire, d'unité ; en matière de texte, on applique ce terme à une syllabe ; en matière de mélodie, on l'applique à un son ou à un intervalle unique ; en matière de mouvement corporel, on l'applique à une figure unique. On le dit « premier » par comparaison, par exemple, avec la gestuelle de chacun de ceux qui créent une mélodie et avec la complexité des autres phénomènes sonores. En effet, pour chacun de nous, il serait possible de produire un phénomène sonore unique de bien des façons avant d'atteindre la durée double[8]. C'est d'après la durée des éléments qui viennent ensuite[9], que l'on peut le plus précisément percevoir le temps premier : c'est ce que je disais.

---

[1] P. ex. une danse.

[2] Dans un sens quasi géométrique : ce sont les éléments les plus petits d'un ensemble qu'on divise.

[3] ἀγωγὴ ῥυθμική.

[4] μεταβολαί : c'est le même terme qui sert, en Harmonique, à désigner une modulation de genre, de tonalité, etc.

[5] ῥυθμοποιία = réalisation d'un rythme, comme la μελοποιία est la réalisation d'une mélodie (cf. chap. XII, p. 71, l. 6–7).

[6] πρῶτος χρόνος.

[7] σημεῖον. Cf. la note 2 ci-dessus.

[8] Ainsi, en notation moderne, une croche vaut la moitié d'une noire ; si on prend la croche pour unité, on peut, suivant le tempo adopté, lui donner une durée variable sans que cette durée soit équivalente à la durée d'une noire dans un tempo donné. De même que notre croche ou notre noire, le temps premier des Grecs est une durée toute relative.

[9] Comprenons : « des éléments de durée supérieure au temps premier ».

Une durée qui peut se diviser est une durée composée.

L'une des durées composées vaut le double du temps premier ; une autre, le triple, une autre, le quadruple. En effet, on n'est pas allé au-delà de quatre durées rythmiques différentes[1] : cela correspond au nombre de quarts de ton qu'il y a dans un ton entier[2], et c'est naturel si l'on songe au chant[3].

p. 33 Il y a différentes sortes de durées : bien mesurées[4], ‖ non mesurées[5] ou d'aspect mesuré[6]. Les durées bien mesurées sont celles qui maintiennent entre elles un ordre qui s'exprime par tel ou tel rapport, par exemple le rapport double[7], sesquialtère[8] et d'autres semblables, un rapport étant la relation qui s'établit entre deux grandeurs du même ordre.

Les durées non mesurées sont celles qui, tout à fait désordonnées, se succèdent sans qu'apparaisse un rapport rationnel.

---

[1] A.Q. se limite ici à l'usage courant. Mais en fait, si la notation rythmique ne prévoyait que quatre signes pour les silences (cf. p. 76, n. 3), elle en avait cinq pour les « notes » chantées ou jouées : ∪, —, ⌙, ⌴, ⩲, ce qui correspond à nos valeurs croche, noire, noire pointée, blanche, blanche liée à une croche. Les signes ⌴ et ⩲ sont rares : ils n'apparaissent sur aucun document noté qui nous soit parvenu. Le signe ∪ est pratiquement toujours sous-entendu. — Aristoxène (*Éléments rythmiques*, p. 280 Mor) fait allusion à des « grandeurs » plus longues que le « tétrasêmos », lequel vaut quatre temps premiers : après avoir cité les quatre durées les plus brèves, il ajoute : « et ainsi de suite pour les autres grandeurs ». Sans doute ne fait-il pas allusion à des signes de notation, mais à des groupements tels qu'on en rencontre dans des « pieds » ou des « mètres » appelés « hexasêmos », « dékasêmos », « dôdékasêmos », etc. Cf. p. 81–82.

[2] L'explication que donne A.Q. et qui se trouve aussi chez Martianus Capella (971) ne repose sur rien. La preuve en est déjà dans le fait qu'il peut y avoir des διέσεις qui ne valent pas un quart de ton (cf. p. 36, n. 2 et p. 49, n. 4). A.Q. ne pense, sans le dire, qu'à la *diésis* enharmonique, la plus connue, mais son explication n'en est pas plus valable. — Les pythagoriciens, eux, auraient parlé ici, sans doute, de leur fameuse *tétractys* (1-2-3-4), laquelle, à leur sens, justifiait bien des choses, p. ex. qu'il n'y avait (pour eux) que trois consonances de base : celles dont les rapports ne comportent que les chiffres de 1 à 4 : $\frac{2}{1}$, $\frac{3}{2}$ et $\frac{4}{3}$ (cf. chap. VII, p. 36–37) plus les redoublements : douzième ($\frac{3}{1}$) et double octave ($\frac{4}{1}$).

[3] Une note d'une durée très prolongée risquerait d'obliger le chanteur à respirer avant d'être arrivé au bout de sa « tenue ». Mais rien n'empêcherait qu'une durée de cinq temps premiers (ou davantage) soit chantable dans un tempo donné.

[4] ἔρρυθμοι.

[5] ἄρρυθμοι.

[6] ῥυθμοειδεῖς.

[7] Deux durées qui sont entre elles dans le rapport $\frac{2}{1}$.

[8] Deux durées en rapport $\frac{3}{2}$.

Les durées d'aspect mesuré se situent entre les deux sortes de durées précédentes : elles participent en un sens à l'ordre qui caractérise les durées bien mesurées et, en autre sens, au désordre propre aux durées non mesurées.

Certaines durées sont dites « ramassées[1] » : ce sont celles qui se pressent excessivement ; d'autres sont dites « surabondantes[2] » : celles qui engendrent une lenteur excessive, due à des sons de durée composée.

Autre différence encore : il y a des durées qu'on appelle « simples[3] », et d'autres qu'on appelle « multiples[4] » : ces dernières sont appelées « propres aux pieds[5] ».

B. *Le pied*

Un pied est un élément du rythme général : l'élément grâce auquel nous comprenons l'ensemble. Il a deux parties : l'*arsis* et la *thésis*[6]. Il y a sept façons de distinguer les pieds entre eux :

1. selon la grandeur : ainsi les pieds de trois temps premiers diffèrent de ceux qui durent deux temps premiers ;
2. selon le genre : il y a, par exemple, le genre du sesquialtère[7] et celui du double[8] ;
3. selon la composition : c'est ainsi que les uns se trouvent être incomposés, par exemple les pieds de deux temps premiers, et les autres, composés, par exemple ceux de douze temps premiers ; sont incomposés ceux qui se divisent en durées ; sont composés ceux qui se divisent aussi en pieds[9] ;

---

[1] στρογγύλοι.

[2] περίπλεῳ.

[3] ἁπλοῖ.

[4] πολλαπλοῖ.

[5] ποδικοί.

[6] Cf. chap. XIII, p. 76, l. 10–12 et n. 2.

[7] P. ex. un péon $\overset{\vartheta}{\smile\smile}:\overset{\alpha}{—}$, où la durée de la *thésis* (3 temps premiers) vaut une fois et demie celle de l'*arsis* (2 temps premiers) : rapport $\frac{3}{2}$.

[8] P. ex. un ionique mineur $\overset{\alpha}{\smile\smile}:\overset{\vartheta}{——}$, où la durée de la *thésis* (4 temps premiers) vaut le double de celle de l'*arsis* (2 t. pr.) : rapport $\frac{2}{1}$.

[9] Un « pied » de 12 temps premiers est en réalité un ensemble rythmique composé de plusieurs pieds, p. ex. un iambe (3 t. pr.) et trois trochées (3 × 3 temps premiers) : $\smile—|—\smile|—\smile|—\smile$ (cf. chap. XVI, p. 85).

4. selon que les pieds sont rationnels — ceux dont nous allons exprimer par un rapport la relation qui existe entre leur *arsis* et leur *thésis* — ou irrationnels — ceux dont nous ne pouvons absolument pas dire dans quel rapport sont entre eux leurs divers composants de durée ;

5. selon la nature de la division ; si on divise différemment les pieds composés, il arrive que les composants simples soient différents[1] ;

6. selon la figure[2] réalisée à la suite de la division ;

7. selon l'opposition : c'est ce qui se passe quand, de deux pieds donnés[3], l'un a à son début la durée la plus longue, suivie de la plus courte, alors que pour l'autre c'est l'inverse[4].

Il y a trois genres rythmiques : le genre égal, le genre sesquialtère et le genre double ; certains ajoutent le genre épitrite[5]. [Ces genres] *p. 34* dépendent ‖ de la grandeur des durées : le nombre 1 comparé à soi-même engendre le rapport de l'égalité ($\frac{1}{1}$) ; 2 [comparé] à 1, le [rapport] double ($\frac{2}{1}$) ; 3 [comparé] à 2, le [rapport] sesquialtère ($\frac{3}{2}$) ; 4 [comparé] à 3, le [rapport] épitrite ($\frac{4}{3}$).

Le genre égal commence avec le rythme de deux temps premiers[6] et se prolonge jusqu'au rythme de seize temps premiers[7], sans dépasser celui-ci, car nous sommes incapables de reconnaître distinctement des rythmes du genre égal s'ils sont plus longs.

Le genre double commence avec le rythme de trois temps premiers[8]

---

[1] Quintilien (*Instit. orat.*, IX, 4) donne un bon exemple de ceci : un dochmiaque (⏑⏑–⏑–), dit-il, est fait soit d'un bacchée suivi d'un iambe (⏑––|⏑–), soit d'un iambe suivi d'un crétique (⏑–|–⏑–). Dans le premier cas, la division coupe le dochmiaque en 5 temps premiers + 3 temps premiers ; dans le second cas, la division se fait à l'inverse (3 + 5 t. pr.).

[2] σχῆμα. Ainsi, dans l'exemple donné à la note précédente, chaque division donne une « figure » différente.

[3] Comprenons : deux pieds qui ont tous deux la même durée totale, p. ex. trois temps premiers.

[4] P. ex. le trochée, pied de rythme descendant (–⏑), est à l'opposé de l'iambe (⏑–), lequel est de rythme ascendant : cf. n. 8, p. 83.

[5] De rapport $\frac{4}{3}$: un pied de 7 temps premiers est de rapport épitrite si sa *thésis*, p. ex., vaut 4 temps premiers alors que *l'arsis* en vaut 3.

[6] Un δίσημος (⏑⏑) engendre le plus petit pied de genre égal, le procéleusmatique (cf. p. 83, l. 12), où *thésis* et *arsis* durent chacune 1 temps premier.

[7] ἐκκαιδεκάσημος : dans un tel rythme, la *thésis* et l'*arsis* vaudraient chacune huit temps premiers.

[8] τρίσημος : iambe (⏑ ⏓) et trochée (⏓ ⏑) sont les plus petits pieds de genre double : *thésis* de 2 temps premiers et *arsis* d'un temps premier.

et s'étend jusqu'au rythme de dix-huit temps premiers[1], sans le dépasser, car nous ne percevons plus [au-delà] la nature d'un rythme de genre double.

Le genre sesquialtère commence avec le rythme de cinq temps premiers[2] et se prolonge jusqu'au rythme de vingt-cinq temps premiers[3], sans le dépasser, car le sens ne perçoit un rythme de ce genre que jusqu'à cette limite.

Le genre épitrite commence avec le rythme de sept temps premiers[4] et va jusqu'au rythme de quatorze temps premiers[5]. Son emploi est rare[6]. Il y a encore d'autres genres, qu'on appelle irrationnels[7], non pas parce qu'on ne saurait y découvrir aucun rapport, mais parce qu'ils ne sont en relation avec aucun des rapports précités : les proportions qui s'établissent entre leurs éléments relèvent des nombres plutôt que des aspects rythmiques[8].

Parmi les rythmes, les uns sont composés, d'autres sont incomposés, d'autres encore sont mixtes.

Sont composés, ceux qui font intervenir deux genres ou davantage, par exemple les rythmes de douze temps premiers[9] ; sont incomposés, ceux qui n'utilisent qu'un seul genre de pied, par exemple les rythmes de quatre temps premiers[10] : sont mixtes, ceux qui se décom-

---

[1] ὀκτωκαιδεκάσημος : dans un tel rythme, la *thésis* vaudrait 12 temps premiers, et l'*arsis* en vaudrait 6.

[2] πεντάσημος : un pied du type ⏑̲:⏑̲ ou ⏑̲:⏑̲, où *thésis* et *arsis* sont en rapport $\frac{3}{2}$, est le plus petit pied de ce genre.

[3] πεντεκαιεικοσάσημος : un rythme pareil aurait une *thésis* de 15 temps premiers et une *arsis* de 10 temps premiers. On peut noter que le métricien Héphestion d'Alexandrie (p. 439) va jusqu'au pied de 30 temps premiers pour le « mètre péonique », c'est-à-dire un mètre de genre sesquialtère : il conçoit donc un rythme à *thésis* de 18 temps premiers et à *arsis* de 12 t. pr.

[4] ἑπτάσημος : un pied du type –̲:⏑̲, où *thésis* et *arsis* sont en rapport $\frac{4}{3}$, est le plus petit pied de ce genre. On l'appelle l'épitrite.

[5] τεσσαρεσκαιδεκάσημος : dans un rythme pareil, la *thésis* aurait 8 temps premiers, et l'*arsis*, 6 temps premiers.

[6] Pour récapituler : dans tout rythme de genre égal, le nombre de temps premiers est pair ; il est divisible par 3 dans un rythme de genre double, par 5 dans un rythme de genre sesquialtère et par 7 dans un rythme de genre épitrite.

[7] ἄλογα.

[8] Un rapport tel que $\frac{3}{1}$ existe mathématiquement mais ne donnerait aucune « mesure » reconnue en rythmique.

[9] On en trouvera une série au chapitre XVI, p. 85, l. 15 sqq, avec la note 8.

[10] Ainsi le dactyle (–̲:⏑̲), l'anapeste (⏑̲:–̲), le spondée (–:–).

posent tantôt en temps[1] et tantôt en rythmes, par exemple les rythmes de six temps premiers[2].

p. 35 Les rythmes composés sont engendrés soit par ‖ syzygie, soit par période. Ils le sont par syzygie quand il y a réunion de deux pieds simples et dissemblables[3] ; une période est la réunion de plus de deux pieds.

XV. Parmi les genres de pieds[4], la première place revient au genre dactylique, à cause de son caractère égal. Parlons de lui pour commencer.

Rentrent dans le genre dactylique :

a. six rythmes incomposés :

1. le procéleusmatique simple, formé d'une *thésis* brève et d'une *arsis* brève[5] ;
2. le procéleusmatique double, formé de deux brèves en *thésis* et de deux brèves en *arsis*, et l'inverse[6] ;
3. l'anapeste par la majeure[7], formé d'une *thésis* longue et de deux brèves en *arsis* ;
4. l'anapeste par la mineure[8], formé de deux brèves en *arsis* et d'une *thésis* longue ;

---

[1] Comprenons : « en pieds ».

[2] Un ensemble tel que ⏑⏑–⏑⏑– peut s'analyser comme une syzygie composée d'un trochée et d'un iambe, soit de deux pieds ($\frac{6}{8}$ ♩♪♪♩♪♪) ; mais si le groupe ⏑– ou le groupe –⏑ y est remplacé par une seule longue de trois temps premiers (⏑), on ne ressent plus nettement la découpe en pieds ; l'analyse « métrique », qui ne tient compte que de la brève et de la longue de deux temps premiers, devra, dans ce cas, faire place à une analyse telle qu'en font les rythmiciens (cf. chap. XVIII, p. 91, n. 5). On devra donc, cette fois, parler d'un « rythme ».

[3] P.ex. un trochée et un iambe (–⏑ : ⏑–).

[4] ποδικὰ γένη. Notons qu'A.Q., dans cette énumération des genres de pieds, appelle « dactylique, iambique et péonique » ce qu'au chapitre XIV il appelait respectivement « égal, double et sesquialtère ».

[5] προκελευ(σ)ματικός (⏑⏑ : ⏑). Aristoxène (*Éléments rythmiques*, II, p. 302 Mor) rejette un tel pied : « Les plus petits pieds ont une grandeur de trois temps premiers : une durée totale de deux temps premiers exigerait, en effet, de battre la mesure du pied d'une façon par trop précipitée. » — La « mesure » du procéleusmatique serait notre $\frac{2}{8}$ ♪♪|.

[6] Soit le pied ⏑– : ⏑– ou ⏑– : ⏑–.

[7] ἀνάπαιστος ἀπὸ μείζονος. C'est une autre façon d'appeler le dactyle – ⏑ : ⏑–.

[8] ἀνάπαιστος ἀπ' ἐλάσσονος. On l'appelle simplement « anapeste » (⏑– : –⏑). On constate qu'à la différence du dactyle, ce pied commence par l'*arsis* : c'est un rythme ascendant ou « avec élan » ; le dactyle, lui, est descendant ou « de pied ferme » parce qu'il commence par la *thésis*.

5. le spondée simple[1], formé d'une *thésis* longue et d'une *arsis* longue ;
6. le spondée majeur[2], ou double, formé d'une *thésis* de quatre temps premiers et d'une *arsis* de quatre temps premiers ;

b. deux rythmes engendrés par syzygie : l'ionique qu'on appelle « par la majeure » et celui qu'on appelle « par la mineure » :
1. l'ionique par la majeure[3] est composé d'un spondée simple et d'un procéleusmatique de deux temps premiers ;
2. l'ionique par la mineure[4] est l'inverse du précédent[5].

Ce genre a été appelé dactylique parce que la disposition de ses syllabes rappelle celle des parties du doigt[6].

L'anapeste est ainsi appelé soit parce qu'il s'ordonne « à l'envers[7] », soit parce que la voix passe en courant à travers les brèves et se repose[8] quand elle atteint la longue.

Le procéleusmatique est dit également « pyrrhique[9] » parce qu'on l'utilise et dans les pyrrhiques[10] et dans les batailles elles-mêmes.

Le spondée tire son nom du fait qu'on le chante pour accompagner les libations[11].

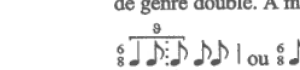
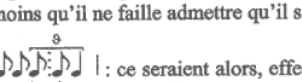
---

[1] ἁπλοῦς σπονδεῖος (𝅗𝅥 : 𝅝).

[2] σπονδεῖος μείζων (𝅗𝅥 : 𝅗𝅥).

[3] ἰωνικὸς ἀπὸ μείζονος (𝅗𝅥 : 𝅝).

[4] ἰωνικὸς ἀπ' ἐλάσσονος (𝅝 : 𝅗𝅥).

[5] A.Q., qui n'a pas spécifié ici comment se répartissent, en *thésis* ou en *arsis*, les éléments des ioniques, commet peut-être une erreur en rangeant ces deux pieds dans le genre dactylique ou égal : les ioniques, où la *thésis* semble valoir le double de l'*arsis*, sont de genre double. À moins qu'il ne faille admettre qu'il s'agit de mesures syncopées, du type  ou  : ce seraient alors, effectivement, deux syzygies de rythme égal, et cela expliquerait qu'A.Q. n'ait pas précisé en quoi consistait la *thésis*, laquelle empiète du premier temps sur le second.

[6] δάκτυλος. Les deux pieds appelés dactyle et anapeste sont composés tous deux d'un élément long (cf. la phalange) et de deux éléments courts (cf. la phalangine et la phalangette). Pour les distinguer, le tout est de savoir si on envisage que le doigt « commence » par la phalange ou par la phalangette !

[7] ἀνάπαλιν (étymologie fantaisiste) : comprenons « à l'inverse du dactyle ».

[8] ἀναπαύεσθαι (étymologie aussi fantaisiste).

[9] πυρρίχιος.

[10] La πυρρίχη est une danse guerrière exécutée par un ou plusieurs danseurs en armes.

[11] σπονδαί.

On dit « ionique » par allusion au caractère grossier[1] du rythme, à propos duquel on est même allé jusqu'à railler les Ioniens dans une comédie.

Voilà ce qu'on peut dire du genre dactylique. ‖

XVI. *p. 36* Rentrent dans le genre iambique[2] :

a. en tant que rythmes simples, ceux que voici :

1. iambe[3] : *arsis* moitié [*sic*], *thésis* double ;
2. trochée[4] : *thésis* double, *arsis* brève ;
3. orthios[5] : *arsis* de quatre temps premiers, *thésis* de huit temps premiers ;
4. trochée sémante[6] : *thésis* de huit temps premiers, *arsis* de quatre temps premiers ;

b. rythmes composés par syzygie : les deux bacchées[7], dont l'un a l'iambe à la première place et le trochée à la deuxième place, et l'autre, l'inverse ;

c. douze rythmes composés par période[8] :

– quatre sont composés d'un iambe et de trois trochées :

1. le trochée par iambe[9] a l'iambe à la première place ;

---

[1] Ce caractère serait-il dû précisément aux syncopes dont nous avons parlé dans la note 5 de la page 84 ? — Aristophane (*Thesmophories*, v. 163) raille les poètes lyriques qui menaient « une vie efféminée à la façon des Ioniens ». Il ne s'agit pas là d'une grossièreté.

[2] Ou « double » : cf. p. 83, n. 4.

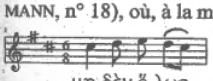
[3] Ἴαμβος (𝅝:𝅗𝅥). Au lieu de « moitié », il faut comprendre « brève ».

[4] τροχαῖος (𝅗𝅥:𝅝).

[5] ὄρθιος (𝅜:𝅗𝅥𝅗𝅥).

[6] τροχαῖος σημαντός : l'inverse de l'orthios (𝅗𝅥𝅗𝅥:𝅜).

[7] βακχεῖος (⏑––⏑ ou –⏑⏑–). Ces pieds sont composés de deux éléments dont chacun est de genre double (⏑– ou –⏑). Mais leur syzygie est perçue comme une « mesure » de genre égal, dont chaque temps vaut trois temps premiers, soit l'équivalant de notre mesure à $\frac{6}{8}$ ♪♪♩♩♪♪ ou ♩♪♪♩♪♪. On le constate dans la mélodie de l'*Épitaphe de Seikilos* (PÖHLMANN, n° 18), où, à la mesure 3, le texte se scandant –⏑⏑–, on lit



Notons qu'habituellement on donne au bacchée la forme ⏑––, provenant de ⏑–⏑ (cf. ce que dit A.Q. dans la section « Métrique », p. 101, l. 11–12 : « ou bien il y a une seule brève et deux longues [...], et on a le bacchée »).

[8] Chacun de ces douze rythmes est un δωδεκάσημος, comportant douze temps premiers et correspondant à notre mesure à $\frac{12}{8}$.

[9] τροχαῖος ἀπὸ ἰάμβου (⏑–:–⏑:–⏑:–⏑).

2. le trochée par bacchée[1] a l'iambe à la deuxième place ;
3. le bacchée par trochée[2] a l'iambe à la troisième place ;
4. l'iambe épitrite[3] a l'iambe à la quatrième place ;

– quatre ont un seul trochée et se complètent par des iambes :

1. l'iambe par trochée[4] a le trochée à la première place et des iambes ensuite ;
2. l'iambe par bacchée[5] ou bacchée central[6] a le trochée à la deuxième place ;
3. Le bacchée par iambe[7] a le trochée à la troisième place ;
4. le trochée épitrite[8] a le trochée à la quatrième place ;

– quatre ont deux trochées et autant d'iambes ; ou bien ces éléments se disposent [deux par deux] à la suite les uns des autres, ou bien les uns entourent les autres :

---

[1] τροχαῖος ἀπὸ βακχείου (–∪:∪–:–∪:–∪) ; le bacchée = –∪∪–.

[2] βακχεῖος ἀπὸ τροχαίου (–∪:–∪:∪–:–∪), où le bacchée a la forme ∪––∪.

[3] ἴαμβος ἐπίτριτος (–∪:–∪:–∪:∪–).

[4] ἴαμβος ἀπὸ τροχαίου (–∪:∪–:∪–:∪–). Le fragment de traité de rythmique que nous a conservé le papyrus Oxyrrh. n° 9 et qui est peut-être d'Aristoxène, donne un exemple de poème composé de quatre rythmes de cette nature, où le trochée initial a été remplacé par une syllabe de trois temps premiers (notée ⌙) :

⌙:∪ –:∪ –:∪ –|
βᾶτε βᾶτε κεῖθεν αἱ
⌙:∪ –:∪ ∪∪:∪ –|
δ' εἰς τὸ πρόσθεν ὀρόμεναι
⌙:∪ –:∪–:∪ –|
τίς ποτ' ἃ νεᾶνις; ὡς
⌙:∪ –:∪ –:∪ –|
ἐμπρεπὴς νιν ἀμφέπει.

Dans l'*Épitaphe de Seikilos* (PÖHLMANN, n° 18) le deuxième vers est un « iambe par trochée », alors que les trois autres sont composés uniquement d'iambes, mais avec substitutions (∪⏑⏑ ou ⌙) ; la mélodie fait apparaître le rythme signalé ici :

Ὅσον ζῇς φαίνου ∪–:⌙:ᴗ̈:⌙
μηδὲν ὅλως σὺ λυποῦ –∪:∪ᴗ̈:∪–:ᴗ̈
πρὸς ὀλίγον ἐστὶ τὸ ζῆν ∪∪∪:∪ᴗ̈:∪–:ᴗ̈
τὸ τέλος ὁ χρόνος ἀπαιτεῖ. ∪∪∪:∪∪∪:∪–:ᴗ̈

[5] ἴαμβος ἀπὸ βακχείου (∪–:–∪:∪–:∪–) : le bacchée initial a la forme ∪––∪.

[6] μέσος βακχεῖος : même rythme que le précédent ; on y envisage le bacchée central –∪∪–.

[7] βακχεῖος ἀπὸ ἰάμβου (∪–:∪–:–∪:∪–) : le bacchée final a la forme –∪∪–.

[8] τροχαῖος ἐπίτριτος (∪–:∪–:∪–:–∪).

1. l'un de ces rythmes, qui présente en premier lieu les iambes, puis, à leur suite, les trochées, s'appelle bacchée simple par iambe[1] ;
2. un deuxième, qui présente en tête les trochées, puis, à leur suite, les iambes, s'appelle bacchée simple par trochée[2] ;
3. un troisième, qui présente les iambes entourés [de trochées], s'appelle iambe central[3] ;
4. le quatrième, qui présente les trochées entourés [d'iambes], s'appelle trochée central[4].

On a tiré le mot « iambe » du verbe « iambiser[5] », qui signifie « injurier » et qui dérive de *ios* [« flèche »] : ce rythme, en effet, se prête bien à lancer des injures, car il a un caractère qui rappelle le langage, et ses éléments sont inégaux.

L'appellation « trochée » vient du fait que ce pied donne à la marche une allure de course[6] ; celle de « *orthios*[7] » est due au caractère majestueux de la déclamation et du pas ; on dit « sémante » parce
p. 37 qu'un tel rythme, lent par les durées qu'il comporte, ‖ exige des signes de notation[8] spéciaux, puisqu'il redouble les [durées en] *thésis* pour obtenir une succession. Le nom de bacchée vient du fait qu'il se prête bien aux chants bachiques[9]. Les combinaisons spécifiques de ces rythmes ont tiré leur nom de la disposition qu'y prennent les [différents] pieds[10].

---

[1] ἁπλοῦς βακχεῖος ἀπὸ ἰάμβου (⏑–:⏑–:–⏑:–⏑). On ne voit pas pourquoi A.Q. parle ici de bacchée, puisque ce pied (⏑––⏑), situé au centre, rompt précisément l'ordonnance du rythme en question, où les deux iambes forment un ensemble cohérent, de même que les deux trochées.

[2] ἁπλοῦς βακχεῖος ἀπὸ τροχαίου (–⏑:–⏑:⏑–:⏑–). Le bacchée central aurait ici la forme –⏑⏑– : même remarque qu'à la note précédente.

[3] μέσος ἴαμβος (–⏑:⏑–:⏑–:–⏑).

[4] μέσος τροχαῖος (⏑–:–⏑:–⏑:⏑–).

[5] ἰαμβίζειν. En fait, c'est un dénominatif de ἴαμβος dont l'étymologie est inconnue. Cf. P. CHANTRAINE, *Dict. étym.* p. 453, *s.v.* ἴαμβος.

[6] ἐπίτροχος (qui court) peut faire penser à τροχαῖος.

[7] Ce mot signifie proprement « droit, élevé ».

[8] σημασίαις : A.Q. croit voir en ce mot l'étymologie de σημαντός. Ceci est la preuve qu'on devait noter la *thésis* du trochée sémante et également celle de l'*orthios* au moyen de deux signes rythmiques qui valent chacun quatre temps premiers : ⏑ (cf. p. 85, n. 5 et 6).

[9] βακχείοις μέλεσιν. (Le bacchée se dit en grec βακχεῖος).

[10] Il s'agit des noms que portent les douze δωδεκάσημοι dont il a été question plus haut.

Dans le genre péonique[1], il y a deux pieds incomposés :

1. le péon vulgaire[2], fait d'une longue et une brève en *thésis* et d'une longue en *arsis* ;
2. le péon épibate[3], fait d'une *thésis* longue et d'une *arsis* longue, puis de deux longues en *thésis* et d'une longue en *arsis*.

On l'a dit *diaguïos* [« vulgaire »] comme étant *diguïos* [« qui a deux membres »] : en effet, il utilise deux signes de notation[4] ; on dit « épibate[5] » parce que, comportant quatre membres, il se compose de deux temps levés[6] [différents] et de deux temps frappés[7] différents.

XVII. Si l'on mêle ces genres, on obtient un plus grand nombre d'aspects rythmiques :

a. deux dochmiaques[8] :

---

[1] Ou sesquialtère, de rapport $\frac{3}{2}$.

[2] παίων διάγυιος (⏑ ⏓ : ⎯), qu'on pourrait noter ⏑ ⏓ : ⎯. L'adjectif διάγυιος semble signifier « qui court les rues ».

[3] παίων ἐπιβατός (⏑ ⏓ : ⎯ : ⏑ ⏓ : ⎯). Il est anormal, quoi qu'en dise A.Q., qu'un pied unique, « incomposé », présente deux temps frappés et deux temps levés. Il faudrait peut-être analyser comme suit : – ⏑ ⏓ – : ⎯, ce qui serait simplement le redoublement temporel du péon vulgaire et pourrait se noter ⏑ ⏓ – : ⎯. Il faut signaler qu'au Livre II, chap. XV, A.Q., parlant du péon épibate, emploie au singulier les termes *arsis* et *thésis* (cf. p. 83 W-I., l. 1 et notre p. 161, l. 1–3).

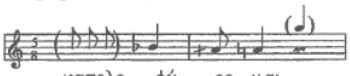
[4] S'agit-il de deux signes différents (– et ⏑), dont l'un (–) est répété, ou de deux signes seulement (⌙ et –) dont le premier vaut trois temps premiers ? (Cf. la note 2 ci-dessus).

[5] Littéralement : « pouvant servir de monture » (comme un quadrupède).

[6] En grec : ἄρσεις. Nous avons renoncé à écrire « les *arseis* » (surprenant en français) ou « les *arsis* » (pluriel choquant pour un helléniste). Il en va de même pour le pluriel θέσεις.

[7] En grec : θέσεις. Voir la note précédente.

[8] δοχμιακόν. Les deux dochmiaques ont respectivement, pour A.Q., la forme ⏑ ⏓ : – ⏑ – et ⏑ – : – ⏑ ⏑ : – ⏑ –. Le fragment noté de l'*Oreste* d'Euripide (cf. Th. REINACH, *La Musique grecque*, Paris, Payot, 1926, p. 175) montre que le premier est en réalité un rythme composé de deux mesures à cinq temps premiers, dont la deuxième se termine par un silence de deux temps premiers (silence comblé dans le fragment en question par une note instrumentale) :



Le groupe irrationnel – ⏑ ⏑ peut se substituer au groupe initial ⏑ ⏓ comme le montre la suite du même fragment :

1. l'un se compose d'un iambe et d'un péon vulgaire ;
2. le second se compose d'un iambe, d'un dactyle et d'un péon ; ces combinaisons, en effet, ont paru les plus harmonieuses ; on a appelé ces rythmes « tortueux[1] » par suite de leur caractère bigarré et dissemblable, et parce qu'ils ne sont pas considérés comme rentrant dans la droite ligne de la rythmopée[2] ;

b. les rythmes qu'on appelle prosodiaques[3] :

1. certains se composent par trois, d'un pyrrhique, d'un iambe et d'un trochée[4] ;
2. d'autres se composent par quatre, un iambe s'ajoutant à la tripodie précédente[5] ;
3. d'autres sont composés de deux syzygies : un bacchée et un ionique par la majeure[6].

Il y a également deux chorées irrationnels[7] :

1. l'iamboïde, qui se compose d'une *arsis* longue et de deux [durées

---

Peut-être les mots ἰάμβου καὶ (qui sont pourtant bien présents dans la description en latin que donne Martianus Capella, 990) sont-ils introduits par erreur dans la définition du deuxième dochmiaque. Si c'était vrai, ce dochmiaque aurait la forme –∪∪|–∪–, ce qui équivaudrait à la forme du premier dochmiaque mais avec un groupe irrationnel –∪∪ ( ) à la place de ∪– ( ), comme on vient d'en voir un exemple dans l'*Oreste*.

[1] δόχμιοι.

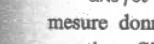
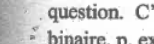
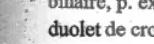
[2] A.Q. pense sans doute à l'irrégularité apparente de rythmes de cette nature ; il ne dit pas qu'il faut y introduire un silence pour rétablir une mesure régulière.

[3] προσοδιακοί.

[4] Soit ∪∪:∪–:–∪.

[5] Soit ∪–:∪∪:∪–:–∪. Martianus Capella (*De Nuptiis Philologiae et Mercurii*, IX, § 990–991, qui reproduisent fidèlement ce que dit A.Q. des dochmiaques et des prosodiaques) prouve que l'iambe doit s'ajouter en tête de la tripodie : « *ut his tribus pedibus iambus primus aptetur* ».

[6] Soit –∪∪–:––∪∪. On ne voit pas pour quelle raison A.Q. emploie trois fois le pluriel (οἱ μὲν ..., οἱ δὲ ..., οἱ δὲ ...) pour définir les rythmes prosodiaques, qui ne sont apparemment que trois au total. Peut-être doit-on comprendre qu'en réalité chacune de ces trois combinaisons peut engendrer plusieurs rythmes divers si on change la place de chaque élément.

[7] ἄλογοι χορεῖοι. — Un groupe rythmique est irrationnel quand il prend, dans une mesure donnée, la place d'un autre groupe qui serait, lui, normal dans la mesure en question. C'est l'équivalent de notre triolet de croches occupant un temps de mesure binaire, p. ex.  ou  . Le même phénomène d'irrationnalité a lieu quand un **duolet** de croches occupe un temps de mesure ternaire, p. ex.  .

en] *thésis*[1] ; pour le rythme, il ressemble au dactyle, mais si on en-
p. 38 visage en nombre [donné] les éléments du texte, ‖ il ressemble à l'iambe[2] ;

2. le trochéoïde, composé de deux [durées en] <*thésis*> et d'une <*arsis*> longue, à l'inverse du précédent[3].

Il existe également d'autres rythmes, mixtes, au nombre de six :

1. le crétique[4], qui se compose d'un trochée en *thésis* et d'un trochée en *arsis* ;
2. le dactyle selon l'iambe[5], qui se compose d'un iambe en *thésis* et d'un iambe en *arsis* ;

---

[1] Il faut sans doute comprendre que la *thésis* est ici composée d'une brève et d'une longue. Ce chorée iamboïde aurait donc la forme ⏑:–, la durée de la *thésis* étant égale à celle de l'*arsis*. Il se rythmerait 𝅗𝅥𝅮 | 𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅯. Il a l'aspect d'un rythme iambique (ἰαμβοειδής) parce qu'il commence par l'*arsis*, mais il s'inscrit dans une mesure de genre égal, comme l'est le dactyle.

[2] Le passage est obscur. A.Q. veut probalement dire que si on répète un certain nombre de fois le motif en question (𝅗𝅥𝅮 | 𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅯 | 𝅗𝅥𝅮 | 𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅯 | 𝅗𝅥𝅮 | 𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅯 ...), on aura l'impression qu'il s'agit d'un mètre iambique où l'*arsis*, elle, serait irrationnelle (𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅯 | 𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅯 | 𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅯 | 𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅯 ...). On sait que dans un trimètre iambique, p. ex., chaque iambe impair peut être remplacé par un spondée. Rythmiquement, cela s'explique par le caractère « irrationnel » de ce spondée de substitution.

[3] Le texte d'A.Q. dit « deux *arseis* et une *thésis* longue ». Il faut peut-être corriger et analyser le chorée τροχαιοειδής comme suit : ⏑:– (𝅗𝅥𝅮 | 𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 | 𝅗𝅥𝅮) ; il ressemble toujours au dactyle, puisqu'il est de genre égal ; mais si on répète ce motif, on aura l'impression qu'il s'agit d'un mètre trochaïque (𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅯 | 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅯 | 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅯 | ...) où *l'arsis* est irrationnelle. On sait que dans un tétramètre trochaïque, p. ex., chaque trochée pair peut être remplacé par un spondée « irrationnel ».

[4] κρητικός (⏑:–). Le Pap. Oxyrrh. n° 9 prouve qu'on peut le rythmer ⏑:– . C'est une syzygie composée de deux trochées où un pied (–⏑) peut être remplacé par une syllabe de trois temps premiers (⌙). C'est pourquoi il rentre dans la catégorie des rythmes mixtes (cf. p. 82, l. 20 – p. 83, l. 2, avec les notes 1 et 2).

[5] δάκτυλος κατ' ἴαμβον : ⏑:– ou ⏑:–, rythme dactylique (ou égal), d'où sans doute son appellation. Le Pap. Oxyrrh. n° 9 en donne comme exemple le poème suivant, où l'auteur dit qu'il y a une syllabe de trois temps premiers dans les cinq premiers « pieds », puis dans les trois qui suivent le trimètre iambique central, trimètre où chaque mesure a la forme que donne A.Q. (⏑–:⏑–) :

⌙ ⏑ – : ⌙ ⏑ –
ἔνθα δὴ ποικίλων
⌙ ⏑ – : ⌙ ⏑ – : ⌙ ⏑ –
ἀνθέων ἄμβροτοι λείμακες
⏑ – ⏑ – : ⏑ – ⏑ – : ⏑ – ⏑ –
βαθύσκιον παρ' ἄλσον ἁβροπαρθένους
⌙ ⏑ – : ⌙ ⏑ –
εὐίωτας χόρους

3. le dactyle selon le bacchée par trochée[1], qui est constitué d'un trochée en *thésis* et d'un iambe en *arsis* ;
4. le dactyle selon le bacchée par iambe[2], dont la forme est à l'inverse du précédent ;
5. le dactyle selon le chorée iamboïde[3] : il reçoit l'un d'eux à la *thésis* et l'autre à l'*arsis* ;
6. le dactyle selon le chorée trochéoïde[4], composé de la même façon que le précédent.

Le nom du crétique vient de l'ethnie [crétoise], les [cinq] autres [rythmes mixtes] portent des noms formés d'après les pieds précédemment décrits.

XVIII. Voilà quels sont les termes techniques que se sont créés les spécialistes qui englobent la théorie rythmique dans celle de la métrique. Mais ceux qui séparent [ces deux disciplines][5] procèdent autrement : partant du rythme de deux temps premiers, ils ajoutent des

---

⏑ ⏑ – ⁝ ⏑ – – ⏑

ἀγκάλαις δέχονται.

Notons que pour les deux rythmes qui suivent le « dactyle selon l'iambe » dans la série des six rythmes mixtes, l'appellation de « dactyle » fait, comme ici, allusion à un rythme égal (ou dactylique) et non pas au pied « dactyle » ; pour les rythmes qui portent dans cette série les numéros 5 et 6, la chose est moins sûre : cf. ci-dessous, n. 3 et 4.

[1] δάκτυλος κατὰ βακχεῖον τὸν ἀπὸ τροχαίου, soit 𝅗𝅥 ⁝ 𝅘𝅥 ou 𝅗𝅥 ⁝ 𝅘𝅥 : syzygie trochaïco-iambique de rythme dactylique (ou égal). Le Pap. Oxyrrh. n° 9, qui l'appelle simplement « bacchée par trochée », en donne comme exemple le poème suivant, où la forme avec syllabe de trois temps premiers (⏖⏑–) alterne avec la forme que donne A.Q. (–⏑⁝⏑–) :

⏖ ⏑ – ⁝ ⏖ ⏑ – ⁝ ⏖ ⏑ –
φέρτατον δαῖμον ἀγνᾶς τέκος
– ⏑ ⏑ – ⁝ – ⏑ ⏑ – ⁝ – ⏑ ⏑ –
ματέρος ἂν Κάδμος ἐγέννασέ ποτ' ἐν
– ⏑ ⏑ – ⁝ ⏖ ⏑ – ⁝ –
ταῖς πολυόλβοισι Θήβαις.

[2] δάκτυλος κατὰ βακχεῖον τὸν ἀπὸ ἰάμβου : 𝅗𝅥 ⁝ 𝅘𝅥 ou 𝅗𝅥 ⁝ 𝅘𝅥.

[3] δάκτυλος κατὰ χορεῖον τὸν ἰαμβοειδῆ. Si le texte signifie que « l'un d'eux » est un dactyle, et « l'autre », un chorée iamboïde, ce rythme aurait la forme 𝅗𝅥 𝅘𝅥 ⁝ – 𝅘𝅥, équivalant à notre mesure 𝅗𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥𝅘𝅥 𝅘𝅥𝅘𝅥 avec, au triolet final, un iambe « irrationnel » qui justifie la présence de ce rythme parmi les rythmes « mixtes », c'est-à-dire ceux où un phénomène intéressant le rythmicien interdit d'analyser selon le seul principes de la métrique.

[4] δάκτυλος κατὰ χορεῖον τὸν τροχαιοειδῆ : 𝅗𝅥 𝅘𝅥 ⁝ – 𝅘𝅥, soit notre mesure 𝅗𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥𝅘𝅥 avec, au lieu de la troisième noire, un trochée « irrationnel ». Même remarque qu'à la note précédente.

[5] Ce sont les « rythmiciens », qui, attentifs au caractère musical d'un rythme, essaient de faire rentrer tout ensemble de durées dans une « mesure » exécutable musicalement.

nombres pour arriver aux rythmes composés, donnant aux rythmes une forme qui relève des rapports cités ci-dessus : le rapport égal, le double, le sesquialtère et l'épitrite ; ils composent certains rythmes en partant de la *thésis*, et d'autres, de l'*arsis* ; les uns, en partant des longues, et les autres, en partant des brèves.

Ils constituent certains rythmes au moyen de toutes brèves ; d'autres, au moyen de [toutes] longues ; d'autres encore, en mêlant [les durées], <soit qu'il y ait autant de longues que de brèves[1],> soit qu'il y ait plus de longues que de brèves ou l'inverse ; ils font correspondre les temps levés aux temps frappés[2], qu'ils aient des durées égales ou inégales ; ils définissent des rythmes qui forment par eux-mêmes un tout complet, et d'autres qui se complètent par des « *limmas* » ou des « ajouts[3] » : ce sont les rythmes dans lesquels on admet même des silences[4]. Un silence est une durée sans sonorité, qui sert à compléter le rythme ; un « *limma* », ‖ en rythmique[5], est le
p. 39 silence le plus court ; un « ajout » est un silence long, double du plus court[6].

Quant aux [rythmes] composés, [les rythmiciens] les construisent comme ceci : ils posent le nombre total [de temps premiers] et ils le divisent en figures rythmiques ; si ces figures ont entre elles un rapport qu'on retrouve entre les durées des rythmes simples, ils proclament la figure « bien mesurée[7] » ; dans le cas contraire, ils recommencent à fractionner en figures jusqu'à ce que la division du nombre [total de temps premiers] aboutisse à des rapports rythmiques.

Exemple : posons 10 et examinons les figures pour voir si on peut faire naître un rythme ; le fractionnement en 2 et 8 ne donnera pas un

---

[1] L'éditeur Winnington-Ingram a décelé ici une lacune et en a conjecturé avec vraisemblance le contenu.

[2] En grec : ἄρσεις – θέσεις. Voir les notes 6 et 7, p. 88.

[3] λείμματα – προσθέσεις : termes définis dans les lignes suivantes.

[4] χρόνος κενός. — Cf. p. 76, n. 3.

[5] A.Q. croit bon de préciser « en rythmique » parce qu'en théorie harmonique, un *limma* est la différence entre la quarte $\frac{4}{3}$ et le diton, ce dernier étant composé de deux tons majeurs $\frac{9}{8}$ et valant $\frac{9}{8} \times \frac{9}{8} = \frac{81}{64}$. Le *limma* se chiffre par le rapport $\frac{256}{243}$, qu'on obtient en divisant le rapport de la quarte par celui du diton, soit $\frac{4}{3} : \frac{81}{64} = \frac{4}{3} \times \frac{64}{81} = \frac{256}{243}$. L'intervalle du *limma* est légèrement inférieur à un demi-ton, lequel est la différence entre la quarte et une tierce majeure ($\frac{5}{4}$), celle-ci étant formée par l'addition d'un ton majeur ($\frac{9}{8}$) et d'un ton mineur ($\frac{10}{9}$). Preuve $\frac{9}{8} \times \frac{10}{9} = \frac{5}{4}$. Le demi-ton, lui, se calcule comme suit : $\frac{4}{3} : \frac{5}{4} = \frac{4}{3} \times \frac{4}{5} = \frac{16}{15}$.

[6] A.Q. ne cite que « *limma* » (∧) et « ajout » (⅄), mais il y a deux autres valeurs de silences prévues par la notation : cf. p. 76, n. 3.

[7] ἔρρυθμος.

rythme, car le rapport $\frac{4}{1}$ n'est pas bien mesuré : donc un ensemble de 10 temps premiers ne peut pas se décomposer en un pied de 2 temps premiers et un pied de 8 temps premiers ; à présent, je fractionne 8 en 3 et 5 : ici non plus nous n'obtenons pas un rapport rythmique ; cette fois, fractionnons 5 en 3 et 2 : je dis que 3 est en rapport sesquialtère avec chacune des figures de 2 temps premiers, si bien que le rythme de 10 temps premiers peut se composer de ces [rapports sesquialtères][1].

Mais supposons que je fractionne maintenant le rythme de 10 temps premiers en 3 et 7 : je n'obtiens pas un rapport rythmique entre ces nombres ; je fractionne 7 en 3 et 4 et je retrouve le rapport épitrite dont je dis que se compose le rythme de 10 temps premiers[2].

Je fractionne à présent le rythme de 10 temps premiers en une figure de 4 temps premiers et une autre de 6 temps premiers : j'ai constitué le rapport sesquialtère [$\frac{3}{2}$], qui est rythmique[3].

À supposer que je fractionne encore en deux figures de 5 temps premiers, <je constituerai les rythmes de façon qu'ils soient simples ou composés>[4] : s'ils sont simples tous les deux, ils seront entre eux dans le rapport égal, qui est rythmique[5] ; s'ils sont composés, je construis le rythme de 10 temps premiers en fractionnant comme je l'ai dit plus haut[6].

C. *Le tempo*

XIX. Le tempo[7] dépend de la rapidité ou de la lenteur avec lesquelles on exécute les durées, par exemple quand, sans modifier les rapports qui existent entre les temps frappés et les temps levés[8], nous prolongeons différemment la durée de chaque temps.

---

[1] L'ensemble δεκάσημος ⏑⏑⏑⏑⏑⏑⏑⏑⏑⏑ peut se « mesurer » en deux mesures à 5 temps premiers dont le premier temps, p. ex., sera en rapport $\frac{3}{2}$ avec le second ; représentons cela dans deux mesures à $\frac{5}{8}$: 𝅝 𝅝 : 𝅝 𝅝.

[2] $\frac{7}{8}$ 𝅝 𝅝 𝅝 : 𝅝 𝅝 𝅝 𝅝 : 𝅝 𝅝 𝅝.

[3] $\frac{5}{4}$ 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 : 𝅗𝅥 𝅗𝅥.

[4] L'éditeur Winnington-Ingram a décelé ici une lacune et en a conjecturé avec vraisemblance le contenu.

[5] $\frac{10}{8}$ 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 : 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥.

[6] Soit deux mesures à $\frac{5}{8}$, comme à la note 1 ci-dessus.

[7] ἀγωγὴ ῥυθμική.

[8] En grec : θέσεις et ἄρσεις. Voir les notes 6 et 7, p. 88. Même remarque trois lignes plus bas.

La meilleure expression du tempo est une étendue de durée moyenne des temps frappés et des temps levés[1]. ‖

D. *La modulation rythmique*

p. 40 Une modulation rythmique est une modification des rythmes ou du tempo. Il existe douze sortes de modulations [rythmiques] :

a. selon le tempo ;

b. selon le rapport rythmique propre à un pied, par exemple quand on passe :

1. d'un rapport unique à un autre rapport unique ;
2. d'un rapport unique à plusieurs rapports ;
3. d'un rythme incomposé à un rythme mixte ;
4. d'un rythme rationnel à un irrationnel ;
5. d'un rythme irrationnel à un autre rythme irrationnel ;
6. d'un rythme donné à un autre qui diffère de lui par opposition[2] ;
7. d'un rythme mixte à un autre rythme mixte[3].

E. *La rythmopée*

La rythmopée[4] est une capacité créatrice de rythme. La rythmopée parfaite est celle où sont englobées toutes les figures rythmiques. Elle se divise en [plusieurs] opérations, les mêmes que celles qu'on distingue dans la composition mélodique[5] :

---

[1] Un tempo valable sera donc « modéré », ni trop rapide, ni trop lent.

[2] Il s'agit sans doute de passer d'un rythme ascendant (commençant par l'*arsis*) à un rythme descendant (commençant par la *thésis*) ou *vice versa* (cf. p. 81, l. 8–10 et n. 4).

[3] Si l'on considère que, quand il y a deux termes dissemblables, la modulation peut se faire dans un sens ou dans l'autre (p. ex. d'un rythme incomposé à un rythme mixte ou d'un mixte à un incomposé), tandis que deux termes semblables (p. ex. d'un mixte à un mixte) ne supposent qu'une façon unique de moduler, on arrive bien au total de douze, qui s'établit comme suit :

a :	1
b,1 :	1
b,2 :	2
b,3 :	2
b,4 :	2
b,5 :	1
b,6 :	2
b,7 :	1
	12

[4] ῥυθμοποιία.

[5] Cf. chap. XII, p. 71 sqq.

– le choix, qui nous permet de savoir quel rythme il faut employer ;
– la mise en œuvre, par laquelle nous donnons aux temps frappés les temps levés qui leur conviennent[1] ;
– le mélange, qui nous amène, le cas échéant, à combiner entre eux les rythmes.

Il y a en rythmopée, comme en Harmonique[2], trois genres différents de styles[3] : le style déprimant, le style exaltant et le style apaisant.

Nous divisons chacun de ces styles en aspects où l'on retrouve ceux que nous avons évoqués en parlant de la composition mélodique[4].

La rythmopée la meilleure est celle qui engendre la vertu ; la pire est celle qui conduit au vice. Comment elle arrive à de tels effets dans les deux cas, c'est ce qu'on dira dans le Livre [II] consacré à la Pédeutique.

Certains Anciens appelaient le rythme « mâle » et la mélodie « femelle » : la mélodie, en effet, est sans énergie et sans forme ; elle a fonction de matière, par suite de la faculté qu'elle a de se prêter à son contraire ; le rythme, lui, façonne la mélodie et lui confère un mouvement ordonné, car il exerce une fonction d'agent sur la matière, celle-ci subissant l'action.

Dès à présent, notre traité de Rythmique arrivé à son terme, nous pourrions, comme il se doit, nous attacher aussi à la Métrique, sans nous y attarder.

4. MÉTRIQUE

XX. *p. 41* L'étude de la métrique commence par celle des lettres ; ensuite vient celle des syllabes, puis celle des pieds, puis encore ‖ celle des mètres, et enfin celle du poème ; on ajoute ce dernier chapitre pour montrer le but de la métrique.

---

[1] Il s'agit ici de découper le rythme général (celui qu'on a choisi) en mesures telles qu'entre *arsis* et *thésis* s'établisse un rapport rythmiquement valable. — Voir la note 8, p. 93.

[2] ἁρμονίας. — Μελοποιίας (composition mélodique) eût été plus précis ; mais la μελοποιία s'étudie dans la section « Harmonique ».

[3] Cf. le chap. XII, p. 75, l. 8 sqq. où A.Q. parlait de mélodies συσταλτική, διασταλτική et μέση ; ici, en parlant des τρόποι (styles), il dit συσταλτικός, διασταλτικός et ἡσυχαστικός, ce dernier terme étant plus précis que μέσος.

[4] Cf. chap. XII, p. 74, l. 9 sqq.

A. *Lettres*

Une lettre[1] est le plus petit élément d'une émission vocale articulée. Parmi les lettres, les unes émettent un son clair et nettement perceptible à l'oreille : on les appelle voyelles[2] ; d'autres frappent faiblement l'ouïe : on les appelle semi-sonores[3] ; d'autres résonnent à peine, indistinctement : on les dit muettes[4], ce qui signifie qu'elle sont très peu sonores[5].

Parmi les voyelles, les unes, qui ne peuvent se prolonger que pendant un temps très court, s'appellent les brèves[6] ; d'autres, qui doivent obligatoirement se prolonger pendant un temps plus long, s'appellent les longues[7] ; d'autres, qui se prolongent pendant un temps bref ou un temps long, s'appellent les voyelles à quantité commune[8].

Parmi les semi-sonores, les unes équivalent[9], en métrique, à deux consonnes[10] : on les appelle doubles[11] ; d'autres valent moins qu'une consonne en cas de rencontre de lettres[12] : on les appelle liquides[13] ; enfin, la dernière ne présente aucune de ces deux caractéristiques et constitue une catégorie à part : c'est le *sigma*.

---

[1] En grec : στοιχεῖον. Les Anciens n'ont pas nettement distingué le phonème de la lettre qui le représente. D'où cette phrase, où « phonème » eût été plus adéquat. Nous avons évité de modifier ici la traduction « lettre », qui apparaissait quatre lignes plus haut pour rendre le même στοιχεῖον.

[2] φωνήεντα, c'est-à-dire sonores.

[3] ἡμίφωνα. — Les grammairiens grecs rangent dans cette catégorie les consonnes liquides (λ, μ, ν, ρ), la sifflante (σ) et les consonnes doubles (ζ, ξ, ψ).

[4] ἄφωνα. — Ce sont les dentales (δ, τ, θ), les « gutturales » (γ, κ, χ) et les labiales (β, π, φ). — A.Q. dit « tout à fait muettes », ce qu'il corrige immédiatement.

[5] Une « consonne » ne « sonne » qu'« avec » une voyelle.

[6] βραχέα : ε, ο.

[7] μακρά : η, ω.

[8] δίχρονα : α, ι, υ. Ces voyelles ne sont « communes » que dans la graphie. La prononciation (du moins à l'époque classique) distinguait ᾱ, ῑ, ῡ de ᾰ, ῐ, ῠ.

[9] Parce qu'une voyelle devant une consonne double s'allonge tout comme devant deux consonnes (mais voir la note 12 ci-dessous).

[10] Une consonne s'appelle en grec σύμφωνον (γράμμα).

[11] διπλᾶ (ζ, ξ, ψ).

[12] Un groupe de deux consonnes dont la seconde est une liquide (soit un groupe tel que βλ, πρ, etc.) n'allonge pas nécessairement la voyelle qui le précède.

[13] ὑγρά.

Parmi les muettes, les unes demandent une émission superficielle du souffle : ce sont les consonnes qu'on appelle sonores[1] ; pour d'autres, l'émission se fait de l'intérieur et avec force : ce sont les consonnes aspirées[2] ; d'autres demandent une émission à mi-chemin des deux autres : ce sont les consonnes sourdes[3].

B. *Syllabes*

XXI. Quand on forme des groupes de lettres, on obtient des syllabes, qui portent les mêmes noms que les différentes sortes de voyelles dont elles sont formées[4]. Certaines syllabes doivent leur constitution à un seul élément[5], d'autres à plusieurs. Parmi ces dernières, les unes sont formées de voyelles, comme les diphtongues, dont nous disons qu'elles sont l'effet d'une contraction[6], d'une combinaison[7] ou d'une prédominance[8] ; les autres sont formées au moyen de consonnes aussi, comme les syllabes qui présentent un allongement par position[9].

On appelle syllabes longues celles qui contiennent une lettre longue[10] ou une voyelle à quantité commune qui se prononce de façon prolongée, ou une voyelle brève combinée avec une voyelle à quantité commune[11], ou encore deux voyelles à quantité commune combinées ensemble[12].

On appelle syllabes brèves celles qui contiennent une voyelle brève ou une voyelle à quantité commune prononcée de façon brève,

---

[1] ψιλά (litt. « nues ») : β, γ, δ.

[2] δασέα (litt. « rudes ») : φ, χ, θ. — Ceci suppose que le φ était prononcé comme un *p* aspiré et non comme notre *f*.

[3] μέσα (litt. « moyennes ») : π, κ, τ.

[4] Une syllabe comportant une voyelle brève est une syllabe brève ; etc.

[5] Cet élément unique ne peut être qu'une voyelle.

[6] κρᾶσις (p. ex. εῦ à côté de ἐύ).

[7] συμπλοκή (p. ex. αυ).

[8] ἐπικράτεια. A.Q. pense sans doute à une diphtongue comme αι, ει ou οι, où la première des deux voyelles s'entend plus que la semi-voyelle ι.

[9] C'est le cas d'une syllabe où la voyelle est allongée par position, devant deux consonnes.

[10] Comprenons : « une voyelle longue ».

[11] P. ex. ει.

[12] P. ex. αι.

que cette voyelle soit seule ou qu'elle soit accompagnée d'une consonne simple. ‖

p. 42 Telles sont les différentes espèces naturelles de syllabes. Mais il est d'autres syllabes longues qui se forment par addition de consonnes, soit que leur quantité augmente par leur composition propre — par exemple la syllabe qui se termine par deux consonnes ou par une seule consonne double —, soit qu'elle augmente par suite de ce qui vient après elles — par exemple la syllabe qui est suivie de deux consonnes ou d'une seule consonne double —, soit encore qu'elle augmente à la fois à cause de leur composition propre et à cause de ce qui vient après elles — par exemple la syllabe qui se termine par une consonne simple et qui est suivie d'une consonne simple.

Les choses étant telles, on a montré que les lettres ont autant de quantités qu'il y a d'intervalles dans un ton : la plus petite quantité vaut le quart de la plus grande, comme la *diésis* [enharmonique] vaut le quart du ton ; la quantité moyenne vaut la moitié de celle qui est plus grande qu'elle et le double de celle qui est plus petite. La brève vaut la moitié de la longue[1] et une consonne simple vaut la moitié de la brève[2]. La preuve en est dans le fait que la brève devient longue quand on la met en présence d'une double consonne[3] ou d'une voyelle[4].

Autre différence entre les syllabes : certaines apparaissent, même au voisinage de ce qui les suit, telles qu'on les analyse en elles-mêmes ; d'autres sont variables, comme on peut le voir d'après les longues par position et les voyelles à quantité commune. De cette variabilité relevée dans les syllabes découle, dans les pieds, la variabilité des éléments qu'on appelle communs ou moyens. On dit syllabes moyennes ou communes parce qu'elles remplissent tantôt la fonction d'une brève et tantôt celle d'une longue.

Parmi ces syllabes communes, les unes doivent leur caractère aux longues par nature : c'est le cas quand une syllabe se termine par une

---

[1] Ceci vaut pour la métrique ; mais en rythmique, on l'a vu, il existe, en plus de la brève, quatre durées longues différentes (cf. p. 79, n. 1).

[2] Au chapitre XIV (cf. p. 79, l. 3–5, avec la note 1), A.Q. prétendait qu'il y a quatre durées rythmiques comme il y a quatre διέσεις dans un ton. Se référant à la même notion (sans doute pour unifier les calculs !), il donne ici à la consonne simple une durée équivalant au quart de la voyelle longue. Le calcul auquel il se livre dans la phrase suivante est astucieux, mais non convaincant : brève suivie de deux consonnes = ½ + ¼ + ¼ = 1 (soit une longue) ; brève suivie de brève, ou diphtongue = ½ + ½ = 1 (soit une longue) !

[3] Ou d'une consonne double, ce qui revient au même.

[4] Dans le cas où la brève et cette voyelle forment une diphtongue, comme ει ou ου.

voyelle longue, la [syllabe] suivante commençant par une voyelle : par le fait que, entre ces deux syllabes, il n'y a pas de consonne qui les relie l'une à l'autre, elles rompent, en créant un hiatus, l'énergie vocale, et, dans notre hâte d'aborder la seconde syllabe, ce qui est dû à la continuité de la voix, nous retranchons, avant que la première syllabe n'ait reçu la totalité de sa quantité, une partie du son qui vient en premier. *p. 43* D'autres [syllabes communes] ‖ doivent leur caractère aux brèves par nature : c'est le cas quand une syllabe se termine avec un membre du discours : l'intervalle entre la fin du premier [membre] et le début du suivant allonge la syllabe ; d'autres encore doivent leur caractère aux longues par position : c'est le cas quand, deux consonnes se suivant, la première est une « muette[1] » et la seconde, une liquide : en effet, du fait que la lettre occupant la première place dans la rencontre [des deux consonnes] a le son qui s'impose le plus à l'oreille[2], la sonorité de la seconde consonne, qui est plus faible, est diminuée, étouffée.

À nouveau, parmi ces [syllabes], les unes, formées par les [voyelles] longues par nature, sont moins communes : c'est le cas quand la syllabe affectée d'une rencontre de voyelles se termine avec un membre du discours et qu'il se produit une des diphtongues par combinaison[3] — je veux parler de celles qui se composent par le <...>[4], car celles-là rendent les sons plus sonores, articulant clairement les deux voyelles — ; d'autres sont formées par les [voyelles] brèves : c'est le cas quand une syllabe qui se termine avec un membre du discours subit une rencontre de voyelles, étant trop faible, et gagne en longueur plus que dans le cas d'une syllabe commune, à supposer que la lettre initiale de la syllabe qui la suit soit aspirée[5] ; d'autres sont formées par les longues par position : c'est le cas quand une « muette[6] » est la première lettre d'un groupement par apposition [de

---

[1] Voir la note 4, p. 96.

[2] παχυφωνότερος : littéralement « le plus épais des deux ».

[3] Voir la note 7, p. 97. — Imaginons ici une diphtongue telle que ηυ.

[4] L'éditeur Winnington-Ingram a signalé ici une lacune. Une voyelle est sans doute absente : peut-être un *upsilon*.

[5] Le texte de toute cette phrase est suspect. On entrevoit qu'il s'agit d'une voyelle finale se trouvant devant un mot commençant par une voyelle avec esprit rude : la rencontre d'une fin de mot et d'une aspiration allonge la syllabe. Mais on explique mal les mots « trop faible ». Peut-être y a-t-il ici une lacune, commme le suppose J.M. van Ophuijssen (*Hephaestion on metre*, p. 48).

[6] Cf. n. 4, p. 96.

consonnes] et que, parmi les liquides[1], c'est le *mu* qui se combine [avec cette consonne][2], car les autres liquides étant prononcées avec du souffle, nous sommes forcés de prononcer le seul *mu* en fermant les lèvres ; par la même occasion, l'organe phonateur, contrarié, rend le son moins doux, non sans raison. Ainsi donc, si nous combinons avec ce [*mu*] une liquide[3], et que nous voulions prononcer clairement chacune de ces deux [lettres], nous rendrons la syllabe non plus commune, mais longue par position. Sans doute, certains Anciens, voulant,
p. 44 ‖ en plusieurs endroits, abréger celle des syllabes dont on vient de parler, omettent le son du *mu* et émettent distinctement celui du *nu* seul.

Mais il faut observer aussi ceci : à supposer que nous voulions juger une syllabe isolée, nous devons découvrir sa quantité d'après ses propres éléments ; mais si nous voulons l'envisager dans une figure métrique, nous devons aussi considérer, en même temps, celle qui suit, pour avoir une pleine connaissance de la structure du pied.

Disons sans plus tarder que la [syllabe] finale de tout mètre[4] est indifférente[5], n'étant suivie d'aucune syllabe par le fait de laquelle il conviendrait de dire qu'elle est de telle quantité donnée, à l'exclusion d'une autre.

C. *Pieds*

XXII. Quand les syllabes s'ajoutent les unes aux autres, il se forme des pieds[6] ; de là vient qu'on appelle également ceux-ci des systèmes de syllabes. Si on additionne deux syllabes, on peut former quatre pieds [différents] : en effet, ou bien les syllabes sont toutes deux brèves, et

---

[1] ἀμεταβόλων. J.M. van Ophuijssen (*o.c.*, p. 46) explique cette façon d'appeler les liquides en traduisant « *not modifying* ». De fait, une liquide ne change pas la quantité de la syllabe qui précède ; un groupe comme πλ, βρ, etc. n'allonge pas nécessairement la voyelle précédente. Ainsi compris, μ est la moins ἀμετάβολον des liquides, comme A.Q. le montre dans les lignes suivantes.

[2] P. ex. le groupe -γμ- ou -κμ-.

[3] P. ex. le groupe -μν-.

[4] Un mètre grec est le correspondant d'un vers en poésie française. Cf. le chapitre XXIII, p. 103 sqq.

[5] ἀδιάφορος. — Cette syllabe peut être longue ou brève.

[6] Un pied se dit πούς. En poésie française, le sens de « pied » est différent. — Je ne reprends pas (en note) les noms grecs de pieds déjà cités dans la section 3 (Rythmique).

c'est le pyrrhique, qu'on appelle aussi pariambe[1] ; ou bien elles sont toutes deux longues, et c'est le spondée ; ou bien une brève précède une longue, et c'est l'iambe ; ou bien c'est l'inverse, et l'on a le trochée.

Si on réunit trois syllabes, on obtient [l'un de ces] huit pieds : en effet, ou bien il s'agit de trois [syllabes] brèves, et cela donne un chorée ; ou bien il s'agit de trois [syllabes] longues, et cela donne un molosse[2], pied appelé ainsi d'après [le nom d']un peuple[3] ; ou bien il y a une seule [syllabe] longue, les deux autres étant brèves, et selon celle des trois positions que peut prendre la syllabe longue, cela donne le dactyle, l'amphibraque[4] ou l'anapeste : ou bien il y a une seule brève et deux longues, les positions alternant, et on a le bacchée[5], l'amphimacre[6] et le bacchée inverse[7].

Si on propose quatre syllabes, il se forme seize pieds qu'il est possible d'étudier par le même procédé : en effet, ou bien le pied a quatre [syllabes] brèves et il s'appelle procéleusmatique[8] ; ou bien il en a quatre longues et il s'appelle dispondée[9] ; ou bien il a deux brèves à son début et deux longues ensuite, et c'est l'ionique par la mineure ; ou bien il est formé à l'inverse[10], et c'est [l'ionique] par la majeure ; ou bien il présente les longues de part et d'autre des [deux] brèves, qui occupent le centre, et c'est le choriambe[11] ; ou bien c'est le contraire, et on a l'antispaste[12] ; ou bien il présente les longues aux places impaires et les brèves aux places paires, et c'est le ditrochée[13] ; ou bien ‖

---

[1] παρίαμβος (litt. : proche de l'iambe). Au chapitre XV, A.Q. l'appelait « procéleusmatique simple ». Cf. p. 83, l. 12.

[2] μολοσσός : – – –.

[3] Les Molosses habitaient une contrée de l'Épire.

[4] ἀμφίβραχυς : ⏑ – ⏑.

[5] Sous la forme ⏑ – – : cf. p. 85, n. 7 *in fine*.

[6] ἀμφίμακρος : – ⏑ –.

[7] παλιμβάκχειος : – – ⏑.

[8] Celui qu'au chapitre XV A.Q. appelait « procéleusmatique double ». Cf. p. 83, l. 14.

[9] δισπονδειος : – – – –.

[10] C'est-à-dire deux syllabes longues suivies de deux brèves : – – ⏑ ⏑, inverse de l'ionique par la mineure ⏑ ⏑ – –.

[11] χορίαμβος, pied composé d'un trochée (ou chorée) et d'un iambe, soit – ⏑ ⏑ –. C'est la forme qu'au chapitre XV A.Q. donnait à l'un des bacchées : cf. p. 85, n. 7.

[12] ἀντίσπαστος : ⏑ – – ⏑.

[13] διτρόχαιος : – ⏑ – ⏑.

p. 45 c'est le contraire, et on a le diïambe[1] ; ou bien encore le pied ne présente qu'une [syllabe] longue, les [trois] autres étant des brèves, et cela donne quatre péons[2] qui s'appellent différemment selon la place qu'y occupe la [syllabe] longue : celui qui a la longue à la première place s'appelle [péon] premier[3], celui qui a la longue à la deuxième place s'appelle [péon] deuxième[4], et ainsi de suite ; au contraire, si le pied ne présente qu'une seule [syllabe] brève, les [trois] autres étant des longues, il constitue les épitrites[5], qui, d'après la place où nous situons la [syllabe] brève, portent différents noms, les mêmes que ceux que portent les péons[6]. — Cette figure s'appelle épitrite parce qu'elle est constituée de [deux] pieds qui présentent entre eux le rapport épitrite : en effet, on y voit un groupe de deux syllabes qui vaut trois temps premiers[7], et un autre qui en vaut quatre[8].

Que l'on groupe à présent ces [différents pieds entre eux], et l'on obtient 32 pieds de cinq syllabes si les composants sont des dissyllabes et des trisyllabes[9], et au contraire 64 pieds de six syllabes si on accole [deux] trisyllabes[10] : on donne à ces combinaisons le nom de syzygies métriques ; en effet, syllabes, pieds et mètres ont atteint la demi-douzaine[11], en raison de la perfection du nombre six[12] et du fait que ce nombre englobe tous les rapports des consonances[13].

---

[1] διίαμβος : ⏑–⏑–.

[2] Un péon s'appelle en grec παίων.

[3] –⏑⏑⏑.

[4] ⏑–⏑⏑.

[5] ἐπίτριτος. « Épitrite » est le nom que porte le rapport $\frac{4}{3}$.

[6] C'est-à-dire « épitrite premier » (⏑–––), « épitrite deuxième » (–⏑––), etc.

[7] ⏑– ou –⏑.

[8] ––.

[9] P. ex. ––⁝–⏑– ou –⏑⁝–⏑–, etc.

[10] P. ex. ⏑⏑⏑⁝––– ou –⏑–⁝⏑⏑–, etc.

[11] Le texte d'A.Q. ne permet pas de voir qu'il y aurait six espèces de pieds : on verra ci-après (p. 104, n. 1) qu'on n'a pas six espèces de mètres. On a dès lors l'impression que dans cette phrase les mots τε καὶ ποὺς καὶ μέτρον se sont introduits par erreur et qu'il faut lire « la syllabe a atteint la demi-douzaine ». Le γὰρ (« en effet ») au début de la phrase invite à cette lecture.

[12] 6 est un nombre parfait : cf. Livre III, chap. IV, p. 186, n. 5.

[13] Pour l'école d'Aristoxène, il y avait six consonances : quarte ($\frac{4}{3}$), quinte ($\frac{3}{2}$), octave ($\frac{2}{1}$), onzième ($\frac{8}{3}$), douzième ($\frac{3}{1}$) et quinzième ($\frac{4}{1}$). Les pythagoriciens, eux, excluaient la onzième parce que le rapport qui la définit n'est ni superparticulier ($\frac{n+1}{n}$) ni multiple ($\frac{n}{1}$).

D. *Mètres*

XXIII. En partant des pieds, on constitue les mètres. Un mètre est donc un système de pieds composés de syllabes différentes, système atteignant une longueur proportionnée.

Les uns disent que le mètre diffère du rythme comme la partie diffère du tout : en effet, ils appellent le mètre une section du rythme, ce qui, disent-ils, a valu au mètre un nom dérivé de μείρειν, qui signifie « diviser[1] » ; les autres voient entre mètre et rythme une différence dans les éléments constitutifs : en effet, disent-ils, puisque toute chose provient de la réunion d'au moins deux éléments différents, le rythme trouve son essence dans [l'alternance entre] l'*arsis* et la *thésis*, tandis que le mètre la trouve dans des syllabes et dans la différence qu'il y a entre elles[2] ; et par là, disent-ils encore, le rythme est constitué aussi bien par des syllabes identiques que par des pieds opposés[3], tandis que le mètre n'est jamais constitué par des pieds qui ont toutes leurs syllabes identiques, et rarement par des pieds opposés[4].

---

[1] Étymologie fantaisiste ! Cf. P. CHANTRAINE, *Dict. étym.*, p. 691-692, *s.v.* μέτρον.

[2] C'est dire que le rythmicien envisage uniquement le battement d'une « mesure » musicale, tandis que le métricien se borne à définir une succession de syllabes longues et de syllabes brèves, et qu'il pose qu'une longue égale toujours deux brèves.

[3] Cf. p. 81, l. 9–10.

[4] L'ensemble $\overline{\circ}\,\overline{\breve{\circ}}\,|\,\overline{\breve{\circ}}\,\overline{\circ}$ constitue un rythme parfaitement valable, bien que le dactyle ($\overline{\circ}\,\overline{\breve{\circ}}$) soit en fait l'opposé de l'anapeste, lequel, pris isolément, se présenterait comme suit : $\overline{\breve{\circ}}\,\overline{\circ}$. De même une succession de syllabes longues peut engendrer un rythme où le battement de la mesure soit perceptible (p. ex. $\overline{\circ}\,\overline{\circ}\,|\,\overline{\circ}\,\overline{\circ}$), alors que cette même succession, si elle se prolonge, ne donnera pas un mètre reconnu par la métrique. Ajoutons que, musicalement, la mélodie peut introduire, dans une succession de syllabes longues, une variété très grande, ainsi qu'on le voit dans le *Péan* que nous a conservé un papyrus de Berlin (PÖHLMANN, n° 30) et dont toutes les syllabes sont longues : grâce à des mélismes de deux ou trois notes, la mélodie donne aux syllabes des durées variables, allant de notre noire à une blanche pointée. Exemples :

Il s'agit là précisément de la mélodie conservée dont le mouvement rythmique est le plus varié, alors que sa découpe métrique est d'une monotonie exemplaire.

Les mètres prototypes et simples sont au nombre de neuf[1] : dactylique, anapestique, iambique, trochaïque, choriambique, antispastique, deux ioniques[2], péonique. ‖

p. 46 Ces types s'étendent harmonieusement jusqu'à quatre pieds, sauf le type dactylique, qui, lui, quand il est catalectique[3], comporte jusqu'à six pieds.

Le type dactylique se scande selon un seul et même pied et atteint près de 24 durées[4], ce nombre étant le même que celui des quarts de ton dans l'octave[5] ; les autres, constitués par dipodies ou syzygies, atteignent jusqu'à 30 durées, voire un peu davantage, ce qui fait que certains [théoriciens], divisant en deux les mètres qui dépassent le nombre de durées que l'on vient de dire, les appellent composés.

Parmi les mètres, les uns s'appellent acatalectes : ce sont ceux qui ont le même nombre de syllabes[6] dans chaque pied ; d'autres sont catalectiques : ce sont ceux qui suppriment une syllabe du dernier pied, pour créer un effet de solennité dû à la catalexe « longue » ; mais il en est d'autres qui sont brachycatalectes[7] : ceux auxquels manque un pied de deux syllabes ; d'autres encore sont hypercatalectes : ceux dans lesquels prend place une syllabe de trop ; en effet, si c'était un pied qui se trouvait en surnombre, on en reviendrait au même type que pour le brachycatalecte.

Il y a parmi les mètres ceux qui sont dimètres, ceux qui sont trimètres, ceux qui sont tétramètres et ainsi de suite jusqu'à

---

[1] Il ne s'agit donc pas, à première vue, de *six* espèces de mètres. Cf. p. 102, n. 11.

[2] L'ionique par la mineure et l'ionique par la majeure.

[3] Ce terme sera défini quelques lignes plus bas (l. 15 sqq.). L'hexamètre dactylique bien connu (– ⏑⏑/– ⏑⏑/– ⏑⏑/– ⏑⏑/– ×) est catalectique parce que son dernier pied n'a que deux syllabes, et jamais trois.

[4] Comprenons « 24 temps premiers ». En effet, la longue valant, en métrique, deux temps premiers, l'hexamètre dactylique comporte 23 ou 24 temps premiers selon que sa dernière syllabe, commune, est brève ou longue.

[5] L'octave comporte cinq tons plus deux demi-tons, soit au total 24 quarts de ton. A.Q. aime de calculer en quarts de ton : cf. p. 98, n. 2.

[6] Il eût été plus correct de dire « le même nombre de temps premiers », car le jeu des substitutions (p. ex . une longue remplacée par deux brèves, ou deux brèves remplacées par une longue) peut faire varier d'un pied à l'autre, à l'intérieur d'un même mètre, le nombre de syllabes.

[7] C'est le contraire du mètre à « catalexe longue » : ce dernier est amputé d'une seule syllabe ; le « brachycatalectique », lui, est amputé de deux syllabes.

l'hexamètre[1]. Certains mètres sont formés uniquement de pieds de même durée ; d'autres sont formés de pieds inégaux en durée. Les premiers admettent les pieds qui ont le même nombre de temps premiers, à condition qu'on puisse maintenir tout du long leur nature[2] ; les autres ne les admettent pas : ce sont ceux qui, parce que cela se produit[3], aboutissent à l'aspect d'un autre mètre.

Autre différence encore entre les mètres : les uns sont engendrés par des pieds toujours équivalents, ceux dont il portent le nom[4] ; les autres comportent des pieds plus petits [que d'autres], par exemple les mètres logaédiques[5].

Certains mètres demandent qu'on prononce stimultanément plusieurs syllabes pour les besoins de la métrique ; d'autres, non. Il y a prononciation simultanée[6] quand, pour donner à un pied son exacte mesure, nous groupons deux syllabes qui n'ont pas entre elles de consonne, ou quand nous échangeons deux brèves contre une seule brève ou une brève et une commune contre une commune — ce qui
p. 47 arrive rarement —, ‖ ou bien encore deux brèves ou une brève et une longue ou une commune et une longue contre une longue.

XXIV. Disons quelques mots de chaque mètre, en commençant par le dactylique : il est, en effet, le plus majestueux de tous par le fait qu'il commence toujours par la longue. Le mètre dactylique admet le dactyle et le spondée, celui-ci en tant qu'il comporte autant de temps premiers [que le dactyle], mais jamais le procéleusmatique : ce dernier, en

---

[1] Ici non plus, on n'atteint donc pas *six* espèces de mètres (cf. p. 102, n. 11).

[2] P. ex. dans un mètre dactylique, dont chaque pied dure quatre temps premiers (– ∪ ∪), on peut remplacer le dactyle par un spondée (– –) qui a la même durée et qui ne contrarie pas le mouvement descendant (*thésis-arsis*) propre au dactyle ; mais on ne peut pas remplacer le dactyle par un anapeste (∪ ∪ –) qui, bien qu'ayant la même durée, contrarierait le mouvement d'ensemble en introduisant un mouvement ascendant (*arsis-thésis*).

[3] Comprenons : « parce qu'on remplace un pied par un autre de même durée ». C'est le cas d'un mètre trochaïque (– ∪ – ∪ : mouvement descendant) où le fait de remplacer les trochées par des iambes aboutirait à créer un mètre iambique (∪ – ∪ – : mouvement ascendant), inverse du trochaïque.

[4] P. ex. un hexamètre s'appellera dactylique s'il se compose de dactyles.

[5] λογαοιδικός signifie « qui relève de la parole et du chant ». Un mètre logaédique mêle au dactyle le spondée et le trochée, voire l'iambe. Le nombre des syllabes d'un vers logaédique donné est toujours identique : la longue d'un trochée, par ex., n'y sera jamais remplacée par deux brèves. C'est la raison pour laquelle un vers logaédique d'un type donné est toujours aisément chantable : la même mélodie lui conviendra toujours.

[6] συνεκφώνησις. — Nous dirions synizèse (συνίζησις) ou synérèse (συναίρεσις).

effet, ne convient pas [à ce genre de mètre] à cause de l'accumulation des brèves.

Les mètres dactyliques vont du dimètre[1] jusqu'à l'hexamètre. Un mètre dactylique est parfois acatalecte ; parfois, il est catalectique quand il peut recevoir un trochée [au lieu d'un dactyle] à la fin : dans ce cas, il s'appelle proprement « héroïque[2] ». Seul l'hexamètre a droit à cette appellation : en effet, il est le plus majestueux [des mètres] en raison de son étendue et du fait que c'est une syllabe longue qui l'introduit ; en raison aussi du fait qu'il se termine sur une catalexe qui ménage une respiration de durée bien proportionnée.

Voici les césures qui lui sont propres : la première est celle qui intervient après deux pieds et une syllabe[3] ; si elle se redouble, elle forme le vers élégiaque[4], dont la caractéristique est que la syllabe impaire de la première syzygie[5] y est nécessairement longue, et que la seconde syzygie est, sans conteste, composée de deux dactyles[6]. La deuxième césure [de l'hexamètre dactylique] èst celle qui intervient après deux pieds et un trochée[7] ; la troisième est celle qui intervient après trois [pieds] et une syllabe[8] ; la quatrième, selon certains, intervient après quatre dactyles[9] ou, ce qui est préférable, après le qua-

---

[1] Dans les termes « dimètre », « trimètre », etc., l'élément «-mètre » a le sens de « mesure », c'est-à-dire ensemble de deux temps, *thésis* et *arsis*.

[2] C'est le nom qu'on donne au type le plus courant : l'hexamètre dactylique qu'on rencontre, p. ex., dans l'épopée homérique.

[3] Césure penthémimère masculine : – ◡◡|– ◡◡|–//◡◡|– ◡◡|– ◡◡|–⏑.

[4] Appelé faussement « pentamètre », le second vers d'un distique élégiaque (c.-à-d. le vers élégiaque) est en réalité un hexamètre dactylique à double silence :

– ◡◡|– ◡◡|–⏒‖– ◡◡|– ◡◡|–⏒.

[5] Comprenons : « la première syllabe de chaque pied », soit de chaque dactyle ou spondée, « dans le premier hémistiche ».

[6] A.Q. a bien compris qu'il y a un silence à la césure du vers élégiaque (voir la note 4 ci-dessus). Si on ne tenait pas compte de ce silence, on obtiendrait pour les derniers pieds de ce vers des anapestes et non plus des dactyles, ce qui renverserait le mouvement (– ◡◡|– ◡◡|–//–|◡◡–|◡◡–). De cette scansion fautive est venue l'appellation de « pentamètre », qu'il faut proscrire.

[7] Césure penthémimère féminine, fréquente chez Homère :
– ◡◡|– ◡◡|– ◡//◡|– ◡◡|– ◡◡|–⏑.

[8] Césure hephthémimère masculine : – ◡◡|– ◡◡|– ◡◡|–//◡◡|– ◡◡|–⏑.

[9] Césure bucolique : – ◡◡|– ◡◡|– ◡◡|– ◡◡///|– ◡◡|–⏑.

Une telle césure fragmente l'hexamètre en deux membres très dissemblables, le premier comportant quatre pieds et le second ne comportant que deux pieds (dont l'un est incom-

trième trochée[1]. [Il n'existe que ces césures-là,] car si on coupait le vers en membres égaux[2], cela s'appellerait plutôt division que césure ; de fait, une césure détermine une coupe du mètre telle qu'un membre se termine en laissant entier le premier mot qui s'y trouve au-delà des deux [premiers] pieds ; elle divise donc le mètre en [deux] membres de longueur différente.

Toujours sans sortir des mètres du genre dactylique, certains [théoriciens] ont défini les formes que voici : le dimètre, le trimètre, le tétramètre et le pentamètre ; d'autres scandent également ce genre par syzygies, créant des tétramètres catalectiques ; d'autres encore, échan-
p. 48 geant le dactyle dans les premières places ‖ seulement et le remplaçant par les [pieds] dissyllabiques qui n'ont pas le même nombre de temps premiers[3], créent ce qu'on appelle les vers logaédiques[4].

Le mètre inverse de ce [mètre dactylique] est l'anapestique. Il admet comme pieds, [outre l'anapeste,] le dactyle, qui lui confère un caractère plus majestueux, le spondée, qui a le même nombre de temps premiers, et le procéleusmatique. Les mètres anapestiques vont du dimètre[5] jusqu'au tétramètre. Tantôt le mètre anapestique est simple : dans ce cas, il est formé au moyen d'un seul et même pied[6] ; tantôt il est composé, pour la raison que nous avons dite plus haut[7], et dans ce cas il se forme par syzygie ou dipodie. La dipodie est un pied de quatre syllabes[8] ; nous avons dit antérieurement ce qu'est la

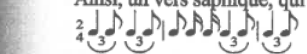
---

plet). L'équilibre entre les membres est peu respecté, et c'est pourquoi, sans doute, A.Q. déconseille la césure bucolique : voir les mots « selon certains » et « ce qui est préférable ».

[1] Césure hephthémimère féminine, rare : –∪∪|–∪∪|–∪∪|–∪//∪|–∪∪|–⏑.

[2] C'est-à-dire en coupant le vers après trois pieds entiers.

[3] Un trochée (ou un iambe) ne compte par lui-même que trois temps premiers ; mais un trochée « irrationnel » peut remplacer un dactyle sans que la mesure d'ensemble soit modifiée. Ainsi, un vers saphique, qui se scande –∪|–∪|–∪∪|–∪|–∪, pourrait se mesurer comme suit :



[4] Cf. p. 105, n. 5.

[5] Soit deux anapestes.

[6] Comprenons : il se compose uniquement d'anapestes, sans substitutions.

[7] C'est le cas quand d'autres pieds, tels que dactyle ou spondée, se substituent à l'anapeste. Remarquons que dans ce type de mètre (peut-être parce que conçu pour être chanté ou rythmé avec battement de la mesure par un instrument), un dactyle peut remplacer l'anapeste, bien que leur mouvement soit inverse, alors que dans un mètre dactylique l'anapeste ne peut pas prendre la place d'un dactyle (cf. p. 105, n. 2).

[8] Ποὺς τετρασύλλαβος : définition curieuse, qui ne vaudrait que pour une dipodie trochaïque (–∪–∪), iambique (∪–∪–) ou spondaïque (– – – –). Une dipodie est en réalité, comme son nom l'indique, la réunion de deux pieds, soit ici, où il s'agit d'anapestes :

syzygie[1]. Le mètre anapestique admet toute espèce de catalexe, ainsi que le procédé et l'emploi des logaédiques, quand il admet non seulement, dans les premières places, des pieds dissyllabiques qui comportent moins de temps premiers [que lui][2], mais encore, dans les dernières places, le bacchée.

XXV. Le [mètre] iambique admet le dactyle, le tribraque, l'anapeste, mais absolument pas le trochée, car ce serait faire passer le mètre iambique dans un autre type de mètre[3]. Il admet le spondée aux [pieds] impairs, mais jamais aux [pieds] pairs : en effet, l'iambe à la place paire empêche ce [mètre] de ressembler au [mètre] dactylique[4]. C'est pour cela également que le mètre iambique n'admet que très rarement, même aux places impaires, des pieds qui ont le même nombre de temps premiers que le spondée[5]. Mais il admet aussi, à la finale, les pieds suivants : dans les mètres acatalectes, le pyrrhique, ainsi que, quand il est ce qu'on appelle « boiteux[6] », le spondée ; dans les mètres catalectiques, l'amphibraque ou le bacchée, à cause de la quantité indifférente [de la dernière syllabe].

Le mètre iambique va du dimètre au tétramètre, et il se scande par dipodie[7]. Il admet toute espèce de catalexe, ainsi que des césures qui lui sont propres : celle qui intervient après ‖ deux pieds et une syllabe
p. 49 et s'appelle penthémimère[8], et celle qui intervient après trois [pieds et une syllabe] et a été nommée hephthémimère[9].

𝅗𝅥 𝅘𝅥 𝅗𝅥 𝅘𝅥. A.Q. semble avoir voulu dire qu'une dipodie anapestique réunit quatre *temps* de mesure, soit deux *arseis* et deux *theseis*.

[1] Cf. chapitre XXII, *in fine*, p. 102, l. 14 à 18.

[2] P. ex. l'iambe et le trochée.

[3] Cf. p. 105, n. 3, où il s'agissait, à l'inverse, d'iambes dans un mètre trochaïque.

[4] En effet, une succession de spondées, surtout au début d'un vers, pourrait faire croire qu'on a affaire à un mètre dactylique où des spondées remplacent des dactyles.

[5] Soit le dactyle, l'anapeste, l'amphibraque et le procéleusmatique double (voir p. 83, l. 14–15). En pratique, dans un trimètre iambique, l'anapeste n'apparaît pas à la 3e place, mais peut apparaître à la première place ; le dactyle est rare à la première place et peut apparaître à la 3e place ; aux pieds pairs, le dactyle ne se trouve jamais et l'anapeste, rarement, sauf dans la comédie.

[6] Le trimètre iambique (⏑–⏑:–⏑–|⏑–⏑:–⏑–|⏑–⏑:–⏑–) s'appelle *scazon* ou *choliambe* (les deux termes signifiant « boiteux ») s'il se termine par un spondée.

[7] Un « mètre » (ou « mesure ») iambique comporte deux iambes : c'est donc une dipodie, comparable à notre mesure $\frac{6}{8}$ 𝅘𝅥𝅮 𝅘𝅥𝅮|.

[8] P. ex. dans un trimètre iambique acatalecte : ⏑–⏑–|⏑//–⏑–|⏑–⏑–.

[9] P. ex. dans un trimètre iambique acatalecte : ⏑–⏑–|⏑–⏑//–|⏑–⏑–.

Le mètre inverse de ce [mètre iambique] est le trochaïque. Il admet le tribraque, le dactyle, l'anapeste, ainsi que, aux places paires uniquement, le spondée, pour les raisons que nous avons invoquées ci-dessus à propos du mètre iambique[1], et parce que, si de nombreuses longues se suivent, cela rompt la continuité de la voix, à cause des longueurs successives des syllabes. Si le mètre trochaïque est catalectique, il admet également l'amphimacre ou le dactyle[2].

Le mètre trochaïque va du dimètre jusqu'au tétramètre. Il peut, lui aussi, être boiteux, quand un spondée intervient à la dernière place impaire[3]. Sa césure la mieux venue est celle qui intervient après trois trochées ; mais il admet aussi les autres césures[4].

XXVI. Les mètres composés de ceux-là sont le choriambique et l'antispastique[5]. Le mètre choriambique admet une dipodie iambique pure[6] et la dipodie de sept temps premiers[7] ; et aussi, rarement, la syzygie qui a la même durée que ce mètre[8]. Le mètre choriambique va du dimètre jusqu'au tétramètre quand il est simple ; il admet aussi les différentes catalexes.

Quant au mètre antispastique, il est mesuré par le pied qui porte le même nom[9], mais souvent il change le premier dissyllabe[10] en d'autres dissyllabes[11] : la substitution la mieux venue est celle qui introduit un spondée [à la place de l'iambe initial] ; il est rare qu'on introduise les autres [dissyllabes].

---

[1] Cf. p. 108, n. 4.

[2] Comprenons : « un mètre trochaïque catalectique peut *se terminer* par un amphimacre (ou crétique : – ∪ –) ou par un dactyle (– ∪ ∪) prenant la place d'une mesure trochaïque complète (– ∪ – ∪) ».

[3] P. ex. ce trimètre catalectique : – ∪ – ⏑ | – ∪ – ⏑ | – – –.

[4] Dans le tétramètre trochaïque catalectique, le plus employé, c'est après le quatrième trochée que se place normalement la césure. C'est la raison pour laquelle Hermann a proposé de remplacer, dans le texte de la proposition précédente, τρεῖς (trois) par τέτταρας (quatre). Winnington-Ingram n'a pas retenu cette conjecture.

[5] Rappelons qu'un choriambe est composé de trochée-iambe (– ∪ ∪ –) ; et qu'un antispaste est son inverse (∪ – – ∪).

[6] ∪ – ∪ – se substituant à – ∪ ∪ –.

[7] – – ∪ –.

[8] Peut-être – ∪ – ∪, qui est en réalité une dipodie trochaïque.

[9] Soit l'antispaste.

[10] Soit l'iambe initial.

[11] Soit le trochée (– ∪) ou le spondée (– –), voire le pyrrhique (∪ ∪).

Le mètre antispastique va du dimètre jusqu'au tétramètre ; il admet à toutes les places l'emploi des substitutions dont nous avons parlé à propos du pied initial. Pour bien faire, il se termine sur une [dipodie] iambique pure. Quand il est catalectique, il admet également l'amphibraque ou le bacchée[1] ; tantôt, aux places impaires, après une [dipodie] antispastique, il en ajoute une iambique, tantôt il fait le
p. 50 contraire ; de même, ‖ il change le premier pied d'une dipodie iambique en l'un des autres dissyllabes, voire parfois en tribraque ou anapeste, en raison de la parenté [qu'offrent ces pieds] avec l'iambe.

XXVII. 10 Parmi les ioniques, celui qui commence par la majeure se compose d'un spondée et d'un pyrrhique[2]. Un mètre composé de tels pieds remplace souvent, dans la première dipodie, le spondée par un iambe[3], quelle que soit la longueur du mètre. Celui-ci va du dimètre jusqu'au tétramètre et admet les [différentes] espèces de catalexes. Il admet une dipodie trochaïque pure[4] à la place impaire, et aussi une [dipodie] de sept temps premiers[5] à la place paire. Souvent aussi il accepte le molosse[6] qui substitue une longue aux [deux] brèves, ou bien une syzygie iambique de cinq ou six syllabes, ce qui revient à décomposer les longues en brèves[7].

Quant au mètre ionique par la mineure, il se mesure en pieds du même nom[8], souvent aussi en ditrochées[9]. Quand nous introduisons ce [ditrochée], nous faisons de la dipodie précédente un péon troisième[10], pour éviter que, trois longues se suivant, le poème ne devienne dur. Ce mètre admet les [différentes] espèces de catalexes et prend une grande

---

[1] Comprenons qu'un mètre antispastique catalectique peut se terminer par ⏑–⏑ (amphibraque) ou par ⏑– – (bacchée).

[2] Soit – –⏑⏑ ; ainsi analysé comme composé de deux pieds, il constitue une dipodie.

[3] Si la figure ⏑–⏑⏑ remplace la forme normale – –⏑⏑, c'est que la longue y est devenue « irrationnelle », ou bien qu'il y a un silence initial ($\frac{3}{4}$ ♪♪♩ ♪♪|).

[4] Soit –⏑–⏑, avec effet de syncope ($\frac{3}{4}$ ♩ ♪♪♩ ♪|).

[5] Soit –⏑– – ($\frac{3}{4}$ ♩ ♪ ♩ ♩).

[6] – – –.

[7] Soit ⏑⏑–⏑⏑ (syzygie de cinq syllabes où une seule longue de l'ionique est remplacée par deux brèves) ou bien ⏑⏑⏑⏑⏑⏑ (syzygie de six syllabes où chacune des deux longues de l'ionique est remplacée par deux brèves).

[8] Soit l'ionique par la mineure (⏑⏑– –).

[9] –⏑–⏑ : cf. la note 4 ci-dessus.

[10] De façon à créer la succession ⏑⏑–⏑|–⏑–⏑ (au lieu de ⏑⏑– –|–⏑–⏑) : c'est ce qu'on a appelé ionique avec anaclase ; il crée un effet de syncope à la fin de la première dipodie, ce que nous pourrions noter par $\frac{3}{4}$ ♪♪♩ ♪♪|♪♪♩ ♪|.

variété d'aspects en remplaçant les brèves par des longues et en décomposant les longues en brèves.

Le [mètre] péonique s'appelle aussi crétique[1], étant donné qu'il se mesure tantôt en péons purs, tantôt en crétiques. Il va jusqu'au tétramètre ; certains [auteurs] ont même créé des pentamètres [péoniques]. Ces mètres sont constitués par le péon quatrième pur, dont on remplace souvent par une longue les deux brèves du milieu[2], ce qui crée un mètre bacchiaque avec bacchée pur ; ou bien on décompose en deux brèves la longue finale[3], ce qui crée un mètre uniforme, uniquement composé de brèves, sauf que l'on conserve, à la fin du vers seulement, un péon quatrième parce qu'une longue au repos final est bienvenue.

p. 51 Voilà donc quel sont les mètres simples, les prototypes. ‖

XXVIII. Avec ces mètres, on crée des composés[4] si ce sont les mêmes mètres qu'on répète à la suite l'un de l'autre ; si ce sont des mètres différents [qu'on assemble], on crée des asynartètes[5].

Parmi ces combinaisons, les unes constituent, au moyen de deux mètres, un membre[6] unique ; les autres constituent un membre en groupant un mètre et un fragment [de mètre], ou un mètre et plusieurs fragments [de mètres] ou bien uniquement des fragments [de mètres], ou bien, à l'inverse, un fragment et un mètre, ou des fragments et un mètre. Il existe ainsi des combinaisons de toute sorte, qu'on utilise et qu'on décrit dans les traités avec une grande précision, mais pour ceux qui s'y connaissent, il est facile de s'y retrouver.

Il y a aussi deux mètres qui se forment par inversion de cadence.

L'un d'eux s'appelle « épionique[7] » : il apparaît quand, à la suite d'une dipodie iambique, on introduit une [dipodie] ionique, laquelle offre, comme nous l'avons montré[8], une parenté avec le mètre trochaïque : on pourrait donc dire à bon droit qu'elle est l'inverse de la [dipodie] iambique.

---

[1] Le crétique ⏑–– a le même nombre de temps premiers (5) que chacun des péons. Voir au chapitre XXII, p. 102, l. 3–6, la nomenclature des différents péons (–⏑⏑⏑, ⏑––⏑, ⏑⏑–⏑, ⏑⏑⏑–).

[2] ⏑––, soit la forme du bacchée (cf. chap. XXII, p. 101 avec la note 5 et p. 85, n. 7).

[3] ⏑⏑⏑⏑⏑.

[4] σύνθετα.

[5] ἀσυνάρτητα.

[6] κῶλον, membre de vers.

[7] ἐπιωνικόν : ⏑––⏑|––⏑⏑. « Épionique » signifie « qui amène un ionique ».

[8] Cf. p. 110, l. 15 et n. 4 et 9.

L'autre [mètre formé par inversion de cadence] est l'épichoriambique[1] : il apparaît quand, à une dipodie trochaïque, fait suite une [dipodie] choriambique, laquelle, comme nous l'avons dit plus haut[2], offre une parenté avec la dipodie iambique, l'inverse du mètre trochaïque.

À cette [dipodie choriambique] fait suite souvent aussi une [dipodie] ionique, laquelle fait bon ménage avec la [dipodie] trochaïque ; lui fait suite également celle qui est son inverse, c'est-à-dire la [dipodie] antispastique[3].

Ces [mètres avec inversion de cadence] vont jusqu'aux tétramètres ; certains d'entre eux sont acatalectes ; d'autres, catalectiques.

On a affaire à ce qu'on appelle mètres « moyens[4] » quand un pied tombe entre deux pieds en opposition, et qu'il a une parenté avec chacun des deux : il rend la cadence difficile à définir. Supposons, par exemple, que, un seul dactyle et un dimètre anapestique étant proposés, un spondée tombe au milieu[5] : nous ne verrons pas bien si nous devons parler de deux mètres, l'un dactylique et l'autre anapestique, et tous deux dimètres, ou bien, au contraire, d'un seul et unique tétramètre anapestique. La même constatation s'impose à propos d'autres mètres.

Sont « confus[6] » les mètres constitués par des pieds composés quand, les longues étant décomposées en brèves et les brèves remplacées par des longues dans la dipodie même, il devient difficile de savoir comment il faut qualifier cette dipodie. Supposons, par exemple, qu'on décompose [en brèves] la première longue d'un ionique par la majeure et qu'on y remplace les brèves par une longue[7] : on ne verra
p. 52 plus s'il s'agit d'un ionique par la majeure ou ‖ d'un ionique par la mineure. Des mètres pareils se comprennent soit d'après les dipodies pures auxquelles ils se joignent[8], soit d'après les membres qui leur

---

[1] ἐπιχοριαμβικόν : –∪–∪|–∪∪–. Littéralement : « qui amène un choriambe ».

[2] Cf. p. 109, l. 13 et n. 6.

[3] L'antispaste (∪––∪) est l'inverse du choriambe (–∪∪–).

[4] μέσα.

[5] Soit la série –∪∪––∪∪–∪∪–, qui peut s'analyser soit –∪∪|–– (dimètre dactylique) ‖∪∪–|∪∪– (dimètre anapestique), soit –∪∪|––|∪∪–|∪∪– (tétramètre anapestique).

[6] συγκεχυμένα.

[7] Un ionique par la majeure (––∪∪) deviendrait ainsi ∪∪––, soit un ionique par la mineure.

[8] Si un mètre « confus » fait suite à une série de dipodies clairement définissables, la nature de celles-ci indiquera comment il faut analyser le mètre « confus ».

font suite, soit encore d'après ce qui leur fait écho dans les antistrophes[1].

Il existe aussi des mètres qu'on appelle anomaux[2] : il s'agit des cas où, dans les pieds composés où il faut une brève, on accueille une longue ; c'est un procédé auquel certains poètes des anciens temps ont eu recours quand la présence de noms [propres] l'exigeait.

E. *Poème*

XXIX. Une combinaison harmonieuse de mètres s'appelle poème.

Certains poèmes sont composés vers par vers[3], par exemple les [épopées] d'Homère ; d'autres se composent de distiques[4], comme les poèmes élégiaques ; d'autres sont composés par groupes de trois mètres, ce qui se passe, par exemple, quand à un vers élégiaque[5] fait suite un mètre, iambique ou autre ; d'autres encore sont composés par groupes de mètres plus nombreux. Parmi ces derniers, les uns sont « libres[6] », les autres, « en correspondance[7] ».

Sont « libres », par exemple, les parabases[8] que l'on trouve chez les Comiques ; sont « en correspondance », par exemple, les poèmes antistrophiques[9]. Et parmi ces derniers, on établit à nouveau une différence : les uns sont constitués de couples[10] ; les autres, de triades :

---

[1] Voir au chapitre suivant (ci-dessous, l. 17–18 et n. 9) la définition de l'antistrophe.

[2] ἀπεμφαίνοντα.

[3] κατὰ στίχον. Il s'agit dans ce cas d'un ensemble de mètres identiques.

[4] Soit un groupe de deux mètres différents. L'exemple le plus courant en est le distique élégiaque, composé d'un hexamètre dactylique et d'un vers élégiaque. La scansion de ce dernier a été expliquée p. 106, n. 4 et 6.

[5] C'est-à-dire, pratiquement, « à un distique élégiaque ».

[6] ἀπολελυμένα.

[7] κατὰ σχέσιν.

[8] Dans la Comédie Ancienne (Aristophane, notamment), l'usage était que le chorège s'adresse au public en un monologue de forme libre, où il expliquait les intentions du poète. Le chœur intervenait parfois à l'intérieur de ce monologue.

[9] Une antistrophe présentait la même structure métrique (et donc se chantait sur la même mélodie) que la strophe qui lui correspondait, moyennant, deci-delà, de petites variantes rythmiques qui n'altéraient pas la mesure d'ensemble (p. ex. une longue irrationnelle à la place d'une brève).

[10] Soit une strophe suivie de son antistrophe. Ce couple antistrophique peut être suivi d'un ou de plusieurs autres couples ; ceux-ci peuvent être de rythme différent de celui du premier couple : c'est la découpe habituelle des chœurs d'une tragédie grecque ; dans les épinicies de Pindare, tous les couples d'une ode donnée sont de même rythme.

c'est le cas pour les poèmes qui ajoutent une épode [à un couple antistrophique][1].

Les couples antistrophiques peuvent être ordonnés de façon symétrique[2] ou de façon inverse[3]. Ils le sont de façon symétrique quand la première antistrophe[4] est [métriquement parlant] pareille à la première strophe, la deuxième, à la deuxième, et ainsi de suite ; ils sont ordonnés de façon inverse quand la première [antistrophe] est [métriquement parlant] pareille à la dernière [strophe], la deuxième, à l'avant-dernière, et ainsi de suite en respectant la même disposition.

Nous en avons dit assez sur les mètres et les poèmes : notre traité de théorie musicale est ainsi achevé.

---

[1] Une épode (ἡ ἐπῳδός) peut suivre un ou plusieurs couples antistrophiques ; elle a son rythme propre. Dans une épinicie de Pindare, une épode, de rythme toujours pareil, suit d'ordinaire chaque couple antistrophique d'une ode donnée.

[2] C'est le cas le plus fréquent.

[3] Dans l'*Hippolyte* d'Euripide, la scène lyrique qui occupe les vers 569 à 596 en est un exemple. Elle présente cette succession : strophe 1, strophe 2, strophe 3, antistrophe 3, antistrophe 2, antistrophe 1.

[4] L'expression d'A.Q. (τὸ πρῶτον τῆς ἀντιστρόφου) est étrange à première vue. Il ne peut s'agir du « premier (mètre) de l'antistrophe », car, si c'était le cas, ce qui est dit ensuite de l'« ordonnance inverse » (où revient la même façon de s'exprimer) serait faux : on ne rencontre jamais une disposition telle que le premier mètre d'une antistrophe reproduirait le rythme du dernier mètre de la strophe qui lui correspond, etc., et ceci se conçoit, puisque strophe et antistrophe d'un même couple se chantaient sur la même mélodie. Il faut donc comprendre, ici et plus bas : « le premier (ensemble) en fait d'antistrophe », soit « la première antistrophe », etc.

Livre II
L'éducation par la musique

1. Définition de l'âme, objet de l'éducation

I. *p. 53* Pour faire suite à ce traité, il faudrait examiner s'il est possible, oui ou non, d'éduquer par la musique et d'enseigner quelque chose d'utile ; peut-on enseigner à tous ou seulement à certains individus, former au moyen d'une seule espèce de composition mélodique ou de plusieurs[1] ? Il faudrait examiner en outre si l'utilité de ce qui est rejeté comme impropre à l'éducation est absolument nulle, ou si de cela aussi on peut parfois tirer un avantage. Voilà autant de questions sur lesquelles porte la discussion quand il s'agit de l'aspect éducatif de la musique[2].

Il nous faut d'abord obligatoirement discuter au sujet de l'âme. Car, de même que nous ne pouvons connaître à fond chacun des autres arts avant d'avoir compris l'objet de son activité, de même il n'est pas possible d'étudier la formation que peut donner la musique si nous n'avons pas préalablement compris ce qu'est l'âme, dont cette formation s'occupe exclusivement.

Nous dirons en son temps ce qu'est cette âme et de quoi elle est faite. Pour l'instant, disons brièvement ce qu'il suffit de savoir.

II. Les Anciens, hommes divins à ce qu'il semble, ont, entre beaucoup d'autres choses, affirmé ceci de l'âme : elle ne rentre pas dans la catégorie des êtres simples ni de ceux qui n'ont qu'une nature ou une puissance unique.

Pour être rythmées et ordonnées, les choses d'ici-bas ont besoin *p. 54* du gouvernement d'une âme qui y préside ; ‖ mais cette âme ne pourrait être présente [ici-bas], ni s'occuper des choses terrestres, si elle n'était enveloppée dans les liens du corps, lequel, cédant à la lourdeur

---

[1] Cf. p. 75, l. 2–12.

[2] Platon parle à plusieurs reprises de l'éducation par la musique. P. ex. *République*, 376e, 401d à 402c, 410d à 412a, 424b à 425a, 522a ; *Timée*, 88c ; *Lachès* 180d ; *Protagoras*, 326a ; *Banquet*, 187c ; *Lois*, 653c à 656c et *passim*. Cf. PROCLOS, *In Plat. Rem publ. comment.*, 34 et *passim*. — Concernant l'éducation par la musique, il est intéressant de comparer aux idées de Platon celles qu'Aristote développe à la fin du *Politique* (VIII, 5–7, p. 1339a sqq.).

qui lui est innée, tire l'âme vers le bas et l'empêche de s'échapper[1] ; l'âme ne pourrait pas non plus diriger convenablement, en accord avec le Tout, les choses d'ici-bas, si elle ne possédait pas la compréhension et l'appréhension des beautés de là-bas[2] ; il lui a donc fallu une double nature, qui fût capable d'atteindre à la sagesse et, en même temps, du fait de son affinité avec le corps, ne prît pas en aversion les choses d'ici-bas.

À ce qu'ils disent, celui qui administre l'Univers, ayant formé une âme destinée à séjourner parmi des êtres corporels, lui attribua l'essence de la raison, qui est sa part de divin et grâce à laquelle elle devait ordonner les choses d'ici-bas ; en même temps, il a attribué à sa partie irrationnelle le désir, grâce auquel elle cherche à obtenir les biens terrestres.

Veillant d'autre part à ce qu'elle n'allât point, par suite de son long séjour ici-bas, oublier entièrement les beautés de là-haut, ni être entravée à cause d'un penchant qui la porterait vers des objets moins dignes d'elle-même, il mit en elle la mémoire[3], antidote contre l'irraisonné, et en même temps il lui inculqua, pour l'accompagner alors qu'elle descendait [vers la terre], l'indicible beauté des sciences. Tournant vers cette beauté le désir qui lui est inné, l'âme peut passer saintement sa vie terrestre, se parant de bonnes tendances et de bonnes actions, et ainsi elle rendra sa délivrance[4] aussi heureuse que possible. L'âme a donc les deux principes que voici : un principe rationnel, grâce auquel elle réalise les opérations qui concernent l'intelligence, et un principe irrationnel, par lequel elle s'applique à ce qui concerne le corps. D'après ce qu'il accomplit, ce dernier principe, à son tour, a reçu aussi une double nature : la première, qui est affectée d'un grand relâchement, on l'a nommée « concupiscente » ; la seconde, qui se manifeste en tension disproportionnée, on l'appela « irascible[5] ».

---

[1] Opinion de Platon (*Phèdre*, 246–248), reprise par Plotin (*Ennéades*, IV, 8, [6]).

[2] Comprenons : « du séjour des dieux ». Nous retrouvons ici la théorie des Idées, chère à Platon : cf. p. ex. le mythe de la Caverne (*République*, VII, 514–519). Voir aussi *Phèdre*, 248b-c et *Timée* (*passim*), où sont développées les notions de l'Âme du monde et de l'âme humaine.

[3] A.Q. reviendra, à la fin du Livre III (cf. p. 246, l. 1–3 et n. 1), à cette théorie platonicienne de la « réminiscence ».

[4] Il s'agit de la mort du corps, qui libérera l'âme, lui permettant de remonter au séjour céleste dont elle est « descendue » et auquel elle aspire (cf. PLATON, *Phédon*, 67e et 86c-d).

[5] Platon (*République*, IV, 439d-c et 441a) dit en d'autres termes : « [il y a dans l'âme] deux principes distincts l'un de l'autre : l'un, par lequel l'âme raisonne, nous l'appelons la partie rationnelle (τὸ λογιστικόν) de l'âme ; l'autre, par lequel elle aime, a faim et soif et

2. LA MUSIQUE ET L'IRRATIONNEL

III. Il s'est créé aussi, dès lors, deux sortes de connaissances : les unes sauvegardent le rationnel dans sa liberté naturelle, rendant l'homme sobre en lui donnant part à l'intelligence, et elles le maintiennent intègre ; les autres, par accoutumance, ‖ soignent et domestiquent l'irra-
p. 55 tionnel, qui s'agite d'une façon désordonnée, à l'instar d'une bête sauvage ; elles ne lui permettent ni de donner dans les excès, ni de se relâcher complètement.

Des premières, la principale, l'initiatrice, c'est la philosophie ; des secondes, c'est la musique qui est la principale : dès la prime enfance, elle façonne les mœurs grâce aux modes[1] et à la fois rend le corps plus harmonieux grâce aux rythmes[2].

En effet, il n'était pas possible d'éduquer des enfants dans leur tout jeune âge par des textes sans musique, lesquels n'offrent que des leçons dépourvues d'agrément ; il n'était pas possible non plus de laisser cet âge totalement à l'abandon. Il ne restait dès lors pour de tels enfants qu'une formation qui ne faisait pas intervenir le rationnel, lequel aurait été inopportun et serait resté sans action par suite du jeune âge, et qui était utile pour l'avenir en créant des habitudes dans la joie.

C'est la nature elle-même qui enseignait par quel moyen il fallait faire progresser la formation. En effet, ce n'est pas par ce que nous ignorons, mais par ce que nous connaissons — par raisonnement ou par expérience — que nous nous laissons convaincre, soit d'un mouvement naturel, soit au prix d'efforts. Or, on peut constater que le chant est toujours naturel à tous les enfants et qu'il leur est facile de se livrer à un mouvement joyeux — et aucun être sensé ne leur interdirait le plaisir qu'ils retirent de l'un comme de l'autre —, soit que le plaisir de s'y livrer séduise leur pensée, soit que leur âme, délivrée de la non-

---

devient la proie de toutes les passions, nous l'appelons sa partie irrationnelle (ἀλόγιστον) et concupiscente (ἐπιθυμητικόν) [...] Il y a dans l'âme une troisième partie, l'irascible (τὸ θυμοειδές). » (Trad. Ém. CHAMBRY, C.U.F., 1933, légèrement modifiée.)

[1] ἁρμονίαις. Le terme « *harmonia* » peut signifier, chez A.Q., « mode », c'est-à-dire « aspect de l'octave » (comme ici), « science harmonique » (synonyme de ἁρμονική), « genre enharmonique » (opposé à diatonique et à chromatique), « octave » (en ce sens, il a été remplacé par διὰ πασῶν) et « mélodie ». Voir notre article « *Aristide Quintilien et les modes musicaux antiques* ».

[2] Platon (*Timée*, 47d) dit que l'*harmonia* « ramène à l'ordre et à la consonance les mouvements périodiques de l'âme s'ils se sont déréglés en nous », et que le rythme « corrige en nous une tendance à un défaut de mesure et de grâce ». (Trad. A. RIVAUD, C.U.F., 1925, légèrement modifiée.)

chalance propre au tout jeune âge — nonchalance en laquelle les enfants étaient enfermés à cause de la mollesse de ce qui les entourait — que leur âme donc, dès qu'elle réalise que leur corps s'est affermi, se lance en même temps que lui dans le mouvement qui lui est naturel[1].

3. LES EFFETS DE LA MUSIQUE

IV. Puisqu'il en est ainsi, nous voici à même de répondre à ceux qui prétendent que le chant n'agit pas sur tous les êtres. Nous leur dirons qu'ils ont méconnu ces deux réalités : d'abord, il s'agit de faire apprendre à des enfants, que l'on peut voir tous s'abandonner, de nature, au charme que procure le chant ; ensuite, même si ce charme ne s'empare pas tout de suite de ceux qui sont peu réceptifs en raison de leur façon de vivre ou de leur âge, il ne met pas longtemps à les asservir.

p. 56 De même, en effet, qu'un seul et même remède, ‖ appliqué à plusieurs sujets pour soigner une maladie donnée, toujours la même, n'agirait pas de semblable façon, en raison du fait que les corps sont plus ou moins sensibles à son action ou au contraire lui résistent, mais guérirait les uns plus vite et d'autres plus lentement, de même aussi le chant agit immédiatement sur un être plus réceptif, alors que, s'il s'agit d'un être qui l'est moins, il met plus de temps à s'emparer de lui.

Les causes de l'action [de la musique] sont évidentes. En effet, notre éducation première nous est donnée par le moyen de similitudes dont nous nous faisons une idée en les soumettant aux sens [qu'elles font intervenir]. La peinture et les arts plastiques n'enseignent que par la vue, et cependant ils excitent l'âme et la frappent ; comment la musique, elle, ne s'emparerait-elle pas de l'âme, alors qu'elle met en œuvre l'imitation par l'intermédiaire non pas d'un sens unique, mais de plusieurs ?

La poésie, de son côté, ne fait intervenir que la seule ouïe si elle met en œuvre des textes sans musique : sans mélodie, elle ne fait pas toujours naître un état d'âme donné, et sans rythmes elle ne familiarise pas avec le sens qu'elle recouvre. En voici la preuve : supposons, en effet, qu'il faille faire naître un état d'âme donné en s'exprimant : on n'atteint pas un tel résultat sans infléchir d'une certaine façon la voix jusqu'à produire une mélodie.

---

[1] Comprenons : « qui est naturel au corps ».

Seule la musique forme à la fois par la parole et par les imitations d'action[1] ; elle met en œuvre non pas des objets inertes, figés en une attitude unique, mais des êtres animés qui, selon chacun des sujets, modifient leur attitude et leurs mouvements pour s'y conformer.

On en trouve la preuve dans la danse des chœurs antiques[2], dont la rythmique était la maîtresse de ballet, et dans les écrits d'un grand nombre d'auteurs au sujet du jeu des acteurs.

Les arts qui ont leur matière particulière ne pourraient pas amener en peu de temps à l'idée de l'action. Les uns ont pour support des couleurs ; d'autres, des volumes ; d'autres encore, le texte, et tout cela n'est pas la vérité.

Mais la musique, elle, persuade de la façon la plus active. En effet, p. 57 ‖ elle réalise l'imitation au moyen précisément de tout ce par quoi il se fait que les actions elles-mêmes s'accomplissent effectivement. Dans ce qui nous arrive, c'est la volonté qui intervient d'abord ; vient ensuite la parole, et ce n'est qu'en troisième lieu que l'action s'accomplit. Or, la musique imite par les idées les dispositions et les états d'âme ; elle imite les paroles par les mélodies et la modulation vocale, et l'action par les rythmes et le mouvement corporel[3].

Voilà pourquoi ce type de formation doit être, plus que tout autre, poursuivi pour les enfants : grâce aux imitations et aux similitudes qui leur auront été proposées alors qu'ils étaient en bas âge, ils en arriveront, à force d'accoutumance et d'entraînement, à connaître et à désirer ce qui, une fois atteinte la maturité, se fait avec sérieux. Tel est le but qu'il faut se proposer.

4. LES ANCIENS ET L'ÉDUCATION PAR LA MUSIQUE

Faut-il nous étonner de voir que les Anciens ont réussi à amener un si grand redressement en faisant agir la musique[4] ? C'est qu'ils

---

[1] On pourra lire à ce propos l'article d'E.A. LIPPMAN, *The Sources and Development of the Ethical View of Music in Ancient Greece*, mais on n'y trouvera aucune allusion à l'ouvrage d' A.Q.

[2] Cf. ATHÉNÉE, *Banquet des Sophistes*, XIV, 629b, où il est question des « mouvements beaux et nobles » de la danse antique dont des statues gardaient le souvenir.

[3] Les idées que développe le texte, la mélodie et le rythme : voilà ce qui permet à la musique d'éduquer : voir ci-après les chapitres IX à XV, p. 137 sqq. Cf. p. ex. PLATON, *République*, VII, 522a, où on voit que ce sont ces trois éléments qui servent à éduquer en un premier temps les gardiens de la Cité idéale, auxquels ils assurent respectivement une formation morale, un comportement harmonieux et l'eurythmie.

[4] Cf. PS.-PLUTARQUE, *De Musica*, § 26 : « Les Anciens [...] estimaient qu'il fallait

voyaient combien la musique est puissante et comme elle agit conformément à la nature. Dès lors, de même qu'ils se souciaient aussi d'autres biens qui nous appartiennent — j'entends santé et bonne constitution[1] — esssayant de conserver ceci, s'efforçant d'augmenter cela, maintenant dans les limites de ce qui doit être profitable ce qui a tendance à devenir excessif, de même, puisqu'il ne leur était pas possible d'empêcher les enfants de chanter ou de danser, activités naturelles pour tous les petits[2] — pour les en empêcher, il eût fallu leur extirper en même temps leur nature elle-même —, ils intervenaient par petites doses, insensiblement : c'est ainsi qu'ils conçurent un passe-temps honnête, non dépourvu de plaisir : de vain qu'il était, ils l'ont rendu bien utile.

Il n'y a pas d'activité en ce monde qui s'accomplisse sans musique. Les hymnes et les cérémonies qui s'adressent aux dieux se parent de musique ; les fêtes privées et les festivals qui réunissent les cités[3] en sont réjouis ; au cours des combats et des marches, elle nous dispense ardeur et réconfort ; quant aux tâches des matelots et des rameurs et aux travaux manuels les plus pénibles, la musique, se faisant la consolatrice des peines, les rend plus légers à supporter. Chez certains peuples étrangers, on y recourt même aux jours de deuil[4], afin que, sous l'effet de la mélodie, elle mette fin au paroxysme atteint par la douleur[5].

---

former et rythmer les âmes des enfants au moyen de la musique, pour qu'ils parviennent au bien » ; ARISTOTE, *Politique*, VII, 5, 9, 134b : « Il apparaît clairement que la musique est capable de modeler de telle ou telle manière le caractère de l'âme, et si elle en est capable, il est clair qu'il faut y amener les jeunes et les éduquer en les y baignant. »

[1] Cf. PLATON, *République*, III, 410d–412a : pour les gardiens de la Cité, la meilleure éducation consiste en « la gymnastique pour le corps et la musique pour l'âme ».

[2] Cf. ARISTOTE, *Politique*, VIII, 5, 10, p. 1340b : « L'enseignement de la musique convient à la nature des jeunes, car ceux-ci, étant donné leur âge, ne supportent de bon gré rien de ce qui est sans agrément. Or, la musique appartient naturellement à ce qui a de l'agrément. »

[3] Les panégyries. — Cf. ARISTOTE, *Politique*, VIII, 5, 6, p. 1339b : « C'est avec raison qu'on accueille la musique dans les réunions et les divertissements, en reconnaissant qu'elle peut donner de la joie. »

[4] L'évangile selon saint Mathieu (9, 18 et 23) atteste que cette coutume existait chez les Juifs : Jésus se rend chez un chef (Jaïre, selon Marc et Luc) qui vient de lui dire « Ma fille est morte à l'instant » ; il voit dans la maison « les joueurs de flûte avec une foule qui menait grand tapage ». Notons qu'il ne s'agit pas d'un enterrement, mais d'une manifestation de deuil qui se produit dès que le décès a eu lieu.

[5] Il est surprenant qu'A.Q. ne fasse nulle part écho à certains auteurs qui affirment que la musique peut avoir un effet apaisant sur la douleur physique. Ainsi Aulu-Gelle (*Nuits*

Les Anciens voyaient nos semblables recourir au chant pour plus d'une raison : les uns, dans les occasions heureuses, chantent de joie ;
p. 58 les autres, dans les épreuves pénibles, chantent de chagrin ; ‖ d'autres encore, sous l'effet de l'impulsion et du souffle d'un dieu qui les possède, chantent en inspirés ; parfois, toutes ces raisons se mêlent entre elles, en présence de tel ou tel événement, dans telle ou telle situation ; des enfants peuvent être amenés à de telles réactions en raison de leur âge, tout comme les vieillards en raison de leur faiblessse de complexion.

V. Même si de tels motifs n'agissaient pas sur tout le monde — pensons par exemple aux philosophes — et si tout ne poussait pas à chanter — pensons par exemple aux sentiments excessifs —, il fallait néanmoins poursuivre le traitement des cas qui se présentaient, pour ceux auxquels le remède s'appliquait : on rendait ainsi les citoyens efficaces au moment d'une action sérieuse.

En effet, il n'était pas possible de profiter complètement du traitement que peut constituer le raisonnement si l'on était troublé par les passions. On voyait bien que l'appât le plus puissant est le plaisir, qui captive même les animaux dépourvus de raison, ainsi que le montrent aussi bien les syrinx des bergers que les flûtes[1] des chevriers ; on voyait aussi que, si le chagrin reste sans consolation, il jette plus d'un homme dans des maladies incurables, et que les délires des inspirés, s'ils ne sont tempérés, dépassent la juste mesure, causant superstitions et craintes irraisonnées.

Ces divers états, on en voyait la cause dans les différentes parties de l'âme : en effet, on constatait que le plaisir excessif concernait sa partie concupiscente, que le chagrin et sa fille la colère concernaient l'irascible et que l'inspiration concernait la rationnelle. Or, grâce à la musique, il existait une façon appropriée de soigner chacun de ces états d'âme, façon qui, peu à peu, ramenait les sujets, à leur insu, à un équilibre sain. En effet, si chacun pratique volontiers la musique lui-même quand il est modérément affecté par l'un ou l'autre des états

---

attiques, IV, XIII) cite Théophraste (fr. 87 Wimmer) : « Quand une crise de sciatique est la plus aiguë, les douleurs se calment si un aulète joue un air doux. » Toujours d'après Aulu-Gelle (*ibid.*), Démocrite, de son côté, aurait écrit (fr. B 300, 7) : « Des airs d'aulos ont soigné bon nombre de maladies humaines. »

[1] πηκτίς. Une épigramme tardive (*Anthologie Palatine*, IX, 586) montre Pan en train de « traîner sur ses lèvres » une *péctis* : il doit s'agir ici d'une variété de flûte de Pan, voisine de la syrinx, comme semble l'indiquer l'étymologie (πήγνυμι = assembler : cf. P. CHANTRAINE, *Dict. étym.*, p. 894–895, *s.v.* πήγνυμι). Ailleurs, πηκτίς désigne un instrument à cordes du type « harpe » : cf. p. ex. PLATON, *République*, III, 399d.

d'âme susdits, celui qui est tombé dans l'excès, lui, pourrait être formé par l'audition [d'une musique]. Car quand il s'agit d'une âme livrée aux excès du désordre, il n'est pas possible de l'aider autrement qu'en lui appliquant ce à quoi elle recourt quand elle est affectée de façon équilibrée.

On a, selon le sexe et l'âge, des dispositions naturelles pour telle ou telle espèce de mélodie. Les âmes des enfants sont poussées à chanter sous l'effet de la joie ; celles des femmes, en général, sous l'effet du chagrin ; celles des vieillards, sous l'effet d'un transport divin : on connaît, par exemple, des cas de vieillards inspirés aux jours de fête. ‖

VI. *p. 59* Voyant cela, les Anciens obligeaient [les citoyens] à pratiquer la musique depuis l'enfance, tout au long de leur vie. Ils recouraient à des mélodies, des rythmes et des danses qu'ils jugeaient convenables. Aussi bien dans les réjouissances privées qu'aux fêtes religieuses officielles, ils avaient institué par des lois certains chants traditionnels, qu'ils appelaient « nomes[1] », et ils avaient trouvé dans leur exécution aux cérémonies sacrées un moyen de les rendre fixes. Ils voyaient dans leur nom un heureux présage : grâce à lui, ils resteraient immuables.

En outre, ils essayaient en même temps de calmer, d'une manière ou d'une autre, les mouvements auxquels l'âme se livre parfois quand elle est en proie à des passions excessives : pour cela, ils la ramenaient à goûter les charmes que procurent l'oreille et l'œil. C'est ainsi que, quand un cours d'eau se précipite à travers des escarpements impraticables ou se perd en des lieux marécageux, on le dévie vers une plaine d'accès aisé et qu'il rendra fertile.

Mais les Anciens avaient aussi une double crainte au sujet de ceux qui font de la musique : les uns, qui n'avaient rien de musical ni dans les mélodies, ni dans la poésie non chantée, leur apparaissaient franchement incultes et sots ; les autres, qui s'étaient frottés à ce domaine, mais non comme il faut, ils les voyaient tomber dans de graves erreurs et, à force de se complaire aux airs et aux poèmes qui n'ont rien de sérieux, se donner un genre particulier bien éloigné du bon ton.

C'est pourquoi les Anciens recouraient de préférence aux chants à caractère éducatif, alors qu'ils n'usaient des chants relâchés que rarement et pour de courts moments, soit pour observer les comportements, de la même façon qu'ils recouraient souvent aussi à l'expéri-

[1] Le texte grec dit littéralement : « qu'ils appelaient même *lois* », car le même mot (νόμος) désigne en grec une loi et un chant fixé par la loi pour être exécuté en telle ou telle circonstance, chant auquel il était interdit de changer quoi que ce soit. Cf. PLATON, *Lois*, III, 700b : « Il y avait [autrefois] un genre de chants qu'on appelait du nom même de "lois" ».

mentation par l'ivresse[1] — c'est ainsi que le divin Platon lui-même, dans la *République*, soumet les jeunes gens à l'épreuve de certains plaisirs[2] — soit pour dévier, comme je le disais, vers une formation les transports passionnels.

Toute éducation, en effet, produit ses effets soit en exigeant une soumission — par exemple comme le font les lois —, soit par persuasion — par exemple celle qu'un maître nous donne dans ses leçons —, et la musique possède ces deux moyens d'action : par les paroles et la mélodie, elle soumet l'auditeur à sa puissance, et par toutes sortes de modulations de son et de figures, elle l'amène à se familiariser avec les idées exprimées. Aussi les Anciens faisaient-ils une large place à la musique éducative, lui consacrant jusqu'à cent jours[3], tandis qu'ils n'en consacraient qu'environ trente à la musique visant à la détente. ‖
p. 60 Au moyen de chants et de danses de caractère sérieux, ils éduquaient les citoyens éminents, que ceux-ci fussent spectateurs ou eux-mêmes exécutants ; quant à la musique de simple agrément, ils laissaient les gens du commun en user pour se détendre[4].

En effet, dans le cas de gardiens de la république qui, sans exception, étaient des gens sérieux, comme c'est le cas chez le sage Platon[5], on n'avait besoin que des chants qui concourent à la formation ; mais étant donné les différences existant entre ceux qui constituent l'ensem-

---

[1] Cf. PLATON, *Lois*, I, 649d-e : « Pour nous entraîner, pouvons-nous citer un plaisir moins discutable que celui dont on fait l'essai en buvant du vin ? » (Trad. Éd. DES PLACES, C.U.F., 1951.)

[2] PLATON, *République*, III, 413d-e : il s'agit de savoir si les futurs gardiens de la Cité idéale sont capables de « résister aux séductions, s'ils gardent de la décence en toute circonstance, s'ils sont de fidèles gardiens d'eux-mêmes et de la musique dont ils ont reçu les leçons ». (Trad. Ém. CHAMBRY, C.U.F., 1959.)

[3] Comprenons : « par an » ; *idem* à propos des trente jours dont il est question par après. Il s'agit des quelque cent vingt jours de fête que comportait l'année à Athènes.

[4] Cf. PLATON, *Lois*, II, 658e : « Même moi, je concède à la masse qu'il faut juger la musique d'après le plaisir, mais non d'après le plaisir des premiers venus. La musique belle est celle qui charme les meilleurs, suffisamment formés, et surtout celle qui plaît à un homme qui se distingue entre tous par la vertu et l'éducation. » — ARISTOTE (*Politique*, VIII, 7, 1342a) : « Il faut permettre l'utilisation de [...] chants pareils [= ceux qui engendrent pitié, terreur ou passion] aux acteurs qui s'occupent de musique de théâtre. Car les spectateurs, au théâtre, sont de deux sortes : il y a les gens libres et cultivés, et les gens du vulgaire, lequel est composé d'ouvriers manuels, de paysans et autres semblables : à ceux-ci aussi il faut laisser des concours et des représentations, afin qu'ils y trouvent du repos. [...] Mais pour l'éducation, il faut recourir aux chants qui assurent une formation morale. »

[5] Dans la *République*, Platon suppose évidemment que ceux qu'il s'agit de former pour qu'ils deviennent les gardiens de la Cité idéale, constituent une élite.

ble de la communauté, comme c'est le cas dans les autres États, il fallait que chacun trouve aussi le divertissement approprié.

Voilà ce que beaucoup ont méconnu : sans comprendre les raisons de ce qui est dit dans la *République*[1], certains ont totalement désapprouvé la musique d'agrément, faute d'avoir discerné à qui elle convenait et dans quelles circonstances elle était admise ; d'autres ont entièrement proscrit la composition mélodique en prétendant qu'elle n'était capable de produire que des amusements de cette espèce : ils ne savaient pas combien la musique est plus utile que beaucoup d'autres choses, quand ce ne serait qu'en vue de l'éducation.

La nature elle-même réclamant de pareils délassements, il est impossible de les interdire — et le sage a eu raison de recourir à la comparaison avec l'arc[2] — et parmi les moyens de se détendre, il faut préférer celui qui est utile.

Si je parle ainsi, ce n'est pas que j'accepte les airs qui ont fait l'objet d'un blâme général — car ce n'est même pas la musique qui y préside : comme le font les autres arts en ce qui concerne leur matière propre, la musique fait la distinction entre le meilleur et le pire ; ce n'est pas non plus que j'approuve ceux qui, à cause de mélodies sans valeur, s'en prennent à l'art musical tout entier. On ne peut, en effet, passer sous silence les exhortations qui recourent aux paroles sans musique : parmi celles-ci également les unes incitent à la vertu, les autres au vice. De même qu'en matière de telles exhortations, leur nature étant double, nous accordons la préférence à celles dont la nature est la meilleure, de même en matière de composition mélodique, il faut estimer que c'est la meilleure qui est digne de notre préférence, mais se garder de proscrire entièrement le chant en prétextant
p. 61 qu'il ne fait que procurer un plaisir. En effet, ‖ il ne faut pas critiquer

---

[1] Où Platon, comme vient de le dire A.Q., n'a en vue que la formation des gardiens de sa Cité.

[2] Cf. HÉRODOTE, II, 173. Le roi d'Égypte Amasis, à qui ses amis reprochaient de boire et de badiner, une fois ses affaires expédiées, répond : « Ceux qui possèdent un arc le bandent quand ils doivent s'en servir ; quand ils s'en sont servis, ils le détendent. » — Une fable du fabuliste latin Phèdre (III, 14) met la même comparaison dans la bouche d'Ésope, qu'il appelle « *sophus* » (σόφος, « le sage »). À un Athénien qui lui reprochait de jouer à un jeu puéril, Ésope répond : « Tu briseras bientôt ton arc si tu le tiens toujours bandé ; mais si tu le détends, il sera en état de servir quand tu le voudras. » Étant donné la présence de σόφος dans chacun des deux auteurs, on pourrait supposer qu'A.Q avait en tête la fable de Phèdre, mais une anecdote rapportée dans le *Gnomologium Vaticanum* (17, p. 11 Sternbach) attribue une réflexion semblable à Anacharsis, un des Sept Sages, et dans une « note » très documentée (*Classical Quarterly*, XLI, 1 (1991), p. 275–278), E. Kerr Borthwick étaie d'arguments sérieux l'opinion que le σόφος d'A.Q. serait Anarcharsis lui-même.

le plaisir en bloc ; et puis ce n'est pas lui qui est le but de la musique. Celle-ci procure accessoirement un divertissement, mais le but que nous avons en vue, c'est qu'elle nous aide à atteindre la vertu.

Cela a échappé à beaucoup de gens, et particulièrement au personnage qui, dans les *Politiques*[1] du Romain Cicéron, parle contre la musique. Car je n'oserais pas affirmer que de pareils propos soient de Cicéron lui-même. Comment, en effet, pourrait-on déclarer qu'il critiquait la musique et qu'il la blâmait comme dépourvue de valeur, alors qu'elle est l'art qui, en matière de modes et de rythmes, fait la distinction entre ce qu'ils ont de bon et ce qu'ils ont de mauvais ? Songeons que Cicéron est celui-là même qui devant Roscius, le danseur qui à l'époque s'exhibait en recourant aux seuls rythmes — encore ne s'agissait-il que de rythmes vils, sans valeur — était si fortement impressionné, qu'il disait que ce Roscius avait été mis sur terre grâce à la providence divine[2]. On pourrait prétendre, bien sûr, que dans sa *République*[3], Cicéron livre librement sa propre pensée, tandis que dans sa plaidoirie pour Roscius il parle pour faire triompher la cause qu'il veut défendre. Mais rien ne nous empêchera de retourner à notre tour le même raisonnement. Et pourtant, même ainsi, on refuserait sans y prendre garde toute valeur à l'orateur, du moins en ce qui concerne le point que nous examinons actuellement, plutôt qu'on ne le recommanderait. Pour ce qui est de découvrir la vérité et de juger équitablement, on ne peut, en effet, accorder foi à celui qui se fait l'esclave des opinions du tribunal ou de ses propres préférences, et non de l'objectivité.

Je pense, par ailleurs, que personne n'irait critiquer la rhétorique en elle-même sous le prétexte que certains orateurs se laissent corrom-

---

[1] Il s'agit sans doute d'un passage perdu du Livre IV du *De Republica*. Cf. K. ZIEGLER, *Cicero, De re publica*, Leipzig (Teubner), 1969, p. 114 sq. et E. BRÉGUET, C.U.F., 1980, II, p. 88. — Dans un passage du *De Republica* (I, XVIII, 30), Lélius, un des personnages du dialogue, dit : « Si vous trouvez tant de charme aux études des Grecs, il en est d'autres plus convenables pour des hommes libres. [...] Elles n'ont d'autre utilité, à supposer qu'elles en aient une, que d'affiner un peu l'esprit [...] afin qu'on puisse ensuite acquérir plus facilement des connaissances plus importantes. » (Trad. E. BRÉGUET, C.U.F. 1980.) Cette utilité de la musique, préludant à la philosophie (et non plus à la politique), A.Q. la mettra en relief à la fin de son ouvrage : cf. III, XXVII, p. 245, l. 21 à p. 246, l. 7.

[2] Cette phrase ne figure pas telle quelle dans ce que nous avons conservé du plaidoyer de Cicéron pour le mime Q. Roscius. Mais on y trouve des allusions au talent de Roscius, à « l'art qui le rend parfaitement digne de la scène » (VI, 17) à la façon dont « il imite admirablement » tel personnage (VII, 20).

[3] πολιτεία : il s'agit probablement du même ouvrage qu'A.Q. appelait plus haut « Les Politiques » (τὰ Πολιτικά).

pre. Et de même, si certains artistes professionnels font de la mauvaise musique parce qu'elle plaît à la masse, ce n'est pas l'art qu'il faut en rendre responsable.

En vérité, la patrie de Cicéron vit éduquer par la musique, ainsi qu'il le dit lui-même[1], les Romains de l'époque de Numa et ceux de l'époque qui suivit de peu celle-là ; bien qu'ils fussent des gens encore assez sauvages, la musique les accompagnait aussi bien dans les ban-
p. 62 quets privés ‖ que dans toutes les fêtes publiques. Et si nous parlons de la guerre, domaine dans lequel Rome s'est illustrée et s'illustre encore — j'ajouterais : puisse-t-elle s'y illustrer toujours[2] ! —, faut-il rappeler que c'est en musique que se déroulent les manœuvres militaires exécutées sur un rythme de pyrrhique[3] ? Tout le monde sait cela.

Mais voici ce que très souvent on voit mal : au cours des batailles et des combats eux-mêmes, Rome proscrit en général les ordres transmis au moyen de mots : ils seraient capables de causer un dommage si des ennemis parlant la même langue les comprenaient. C'est en musique que se transmettent les signaux[4] : avec elle, on dispose d'un instruments martial propre à semer la panique : la trompette ; à chaque commandement elle assigne, par ailleurs, un air qui lui est propre. On a donc fixé pour la charge de front et pour l'attaque de flanc des sonneries particulières, et une autre pour donner le signal de

---

[1] Cf. *Tusculanes*, IV, I, 3, où Cicéron rapporte une tradition selon laquelle Numa aurait été l'élève de Pythagore. — Plus loin (*ibid.* IV, II, 3–4), Cicéron rappelle que les pythagoriciens faisaient grand cas de la musique, « ramenant au calme leur esprit par les chants et des sons de lyre » ; puis il cite Caton : « Chez nos ancêtres, la coutume, dans les festins, voulait qu'à la fin les convives chantent accompagnés par un aulos, les louanges [...] des personnages illustres. » Cicéron ajoute : « La preuve que ce n'était pas une époque sans culture, c'est que la lyre égaie toujours les festins en l'honneur des dieux et les banquets des magistrats. »

[2] A.Q. est un loyal sujet de l'Empire romain.

[3] Cf. p. 84, n. 10.

[4] Cf. ÉLIEN, *Varia historia*, II, 44. — Le Ps. Plutarque (*De Musica*, § 26) nous renseigne sur la musique guerrière des temps plus anciens : « Certains peuples, comme les Lacédémoniens, recouraient au jeu de l'aulos pour les actions guerrières, au cours desquelles ils jouaient ce qu'on nommait le chant de Castor quand il avançaient en rangs serrés vers l'ennemi avec lequel ils allaient se battre. [...] D'autres, et encore de nos jours, utilisent régulièrement la trompette. » Le même auteur signale (*ibid.*) que l'aulos accompagnait certains exercices sportifs, tels la lutte ou le pentathlon. — La peinture de la frise d'une cruche protocorinthienne de la Collection Chigi (Rome, Villa Giulia) datée de 650–630 av. J.-C. montre un aulète en train de jouer en marchant au milieu de guerriers en armes (voir W. KRAIKER, *Die Malerei der Griechen*, fig. 12a ; M.L. WEST, *Ancient Greek Music*, pl. 9 ; M. WEGNER, *Griechenland*, in *Musikgeschichte in Bildern*, II, 4 (2e éd. 1970), ill. 48, p. 79).

la retraite[1] ; d'autres encore commandent les conversions vers la gauche ou la droite, chacun de ces mouvements ayant la sienne propre ; et ainsi de suite. Toutes ces sonneries constituent un langage complet et très ingénieux, les signaux étant incompréhensibles pour l'ennemi, alors que pour l'ami ils sont parfaitement clairs et facilement reconnaissables ; ce n'est pas chacun à son tour qu'on les perçoit : toute la troupe marche au même son, émis une seule fois.

Et voici le plus significatif de tout : à certaines époques, Rome, ayant fait l'expérience de chefs d'État assez peu frottés de musique[2], a du même coup expérimenté dans les faits ce que Platon prédisait en paroles dans la *République*[3] : en pleine rue et dans le cadre splendide des temples, elle a vu les citoyens s'entr'égorger sauvagement[4].

5. LA MUSIQUE : ÉDUCATRICE

Que la musique n'ait pas son pareil pour éduquer et que la nature humaine, faute d'avoir été redressée, se soit souvent corrompue — car elle se laisse facilement entraîner aux passions basses et violentes : ce qui suit le montrera à l'évidence. Je ne traiterai pas de cas particuliers — il est difficile, en effet, de faire des observations à leur sujet — mais de cités ou de peuples[5] entiers — on étudie plus facilement des ensembles plus vastes.

---

[1] C'est le cas dans l'*Anabase* de Xénophon (IV, 4, 22).

[2] Le terme grec ἄμουσος (« qui n'a pas de contact avec la Muse », d'où « qui n'a pas de culture ») est pris ici dans le sens particulier « qui n'a pas de contact avec la musique ».

[3] V, 470d, où Platon parle des résultats funestes de la discorde dans un État divisé.

[4] A.Q. songe aux guerres civiles. Dans son esprit, la musique « adoucit les mœurs ». Le Ps.-Scymnos (*Periegesis*, v. 183 sqq.) est du même avis quand, parlant des Celtes, il écrit : « Ils tiennent leurs assemblées au son de la musique, dont ils vantent la vertu adoucissante. »

[5] Il va être question, dans la suite de ce chapitre, de huit peuples caractérisés par le rapport entre leur comportement habituel et leur degré de culture musicale (Opiques, Lucaniens, Garamantes, Ibères, Phéniciens, Thraces, Celtes et Grecs). Nous n'avons trouvé dans aucun écrit antique la même classification anthropologique. Comme il y a tout à parier qu'A.Q. n'a pas visité en personne toutes les régions dont il fait ici mention, il faut croire ou bien qu'il a utilisé une source qui ne nous est pas parvenue, ou bien — et c'est plus probable — qu'il a puisé dans ses lectures des renseignements disséminés, dont il a fait le regroupement. — Nous donnerons une note détaillée sur chacun de ces peuples (à l'exclusion des Grecs) pour montrer quel genre de renseignements A.Q. pouvait recueillir en divers écrits. Pour alléger ces notes, nous ferons référence aux auteurs anciens à l'aide des abréviations utilisées habituellement dans nos dictionnaires. — Monsieur Gérald Purnelle, Directeur du CIPL de l'Université de Liège, nous a fourni quelques références qui ont utilement complété celles que nous avions recueillies. Qu'il en soit remercié.

p. 63 Il y a deux ‖ échecs à redouter sous le rapport de la formation. Les voici : le manque de culture musicale[1] et le mauvais usage qu'on fait de la musique[2]. Le premier est le résultat d'un manque d'études ; le second, d'un enseignement défectueux.

Or, on distingue deux affections qu'on peut dire naturelles à l'âme : colère et désir. Certains peuples n'ont pas le moins du monde goûté aux beautés que dispense la musique. Imaginons qu'ils flattent en eux le concupiscent : les voilà stupides et semblables à un troupeau de bétail, comme les peuplades de l'Opicie[3] et de la Lucanie[4] ; supposons au contraire qu'ils développent l'irascible : les voilà sauvages et

---

[1] ἀμουσία : cf. la note 2, p. 127.

[2] κακομουσία.

[3] Région de la Grande-Grèce, bordant la Tyrrhénienne et située sur les deux rives du Garigliano, à cheval sur le Latium et la Campanie (cf. la note de P. MINICONI et G. DEVALLET, *Silius Italicus, La guerre punique*, C.U.F., t. II, 1981, n. 6 à la p. 118). Cette région avait été occupée anciennement par un peuple appelé *Opici*, *Osci* ou *Ausones* (cf. ARSTT., *Pol.*, VII, 9, 3 ; STR., *Géogr.*, V, 3, 6 et 4,3 ; PS.-SC., *o.c. C.*, v. 236 ; STÉPHANE DE BYZANCE, *Ethn.*, 148, 5). Se faisant l'écho de Platon (*Rép.* IX, 13, 590b : « Le goût des jouissances et la mollesse [...] engendrent la lâcheté »), Strabon (V, 4, 3) dit des Opiques : « À cause de leur goût des jouissances, ils tombèrent dans la mollesse [...] et durent céder la Campanie aux Samnites. » Festus (*Sign. verb.*, p. 189 et 198 Müller) parle des « débauches immondes » des Opiques et de « la honte de leurs plaisirs défendus ». Par mépris pour les Romains, les Grecs appelaient parfois ces derniers « Opiques » (Cf. PL., *H.N.*, XIII, 9, 4, citant Cicéron ; PHILODÈME, in *A.P.*, V, 132). Les Latins eux-mêmes emploient souvent *opicus* dans le sens « lourdaud, ignorant » (cf. JUV., *Sat.*, III, 207 et VI, 455 ; GELL., *Nuits att.*, XXIII, 9,4 citant Cicéron, et II, 21, 4.).

[4] Région de la Grande-Grèce, au Nord du Bruttium, entre le golfe de Tarente et la Campanie (cf. STR., *o.c.*, V, 1 3 ; VI, 1, 1 et 13 ; STÉPHANE DE BYZ., *o.c.*, 411, 20 ; PROCOPE, *Guerres*, VII, 28, 7). Eutrope (*Abr. d'Hist. rom.*, 10, 2) parle des « campagnes délicieuses » (*in agris amoenissimis*) qu'on y rencontre. Mais le pays n'était pas entièrement doux à vivre, loin de là. Sur les plateaux, il y avait certes des pâturages (cf. HOR., *Épodes*, I, 28 ; VERG, *Géorg.* III, 150) et on y cultivait la vigne qui donnait un bon vin (cf. CAT., *Agric.*, 4 ; PL., *o.c.*, 14, 69), mais les hauteurs étaient souvent enneigées (cf. HOR., *Sat.*, II, 3, 234) et des sangliers, voire des ours, infestaient les forêts (cf. HOR., *Sat.*, II, 8, 6 ; VARR. *Langue lat.*, V, 100). Sénèque (*De tranquil. an.*, II, 13) parle de la Lucanie comme d'une région inculte et couverte de forêts. Les Lucaniens sont dépeints comme des paysans assez grossiers (cf. PROCOPE, *o.c.*, VII, 22, 2), aux mœurs rudes (cf. JUSTIN, *Abr. des Hist. philip. de Trogue Pompée*, XXIII, 1, 7 sq.) ; on les accusait parfois de débauche et de paresse (cf. NICOLAS DE DAMAS, in *FHG.*, II, 90, 103b Jacoby). Mais ce n'est là qu'un son de cloche : la valeur militaire des Lucaniens fut souvent reconnue : cf. LÉONIDAS, in *A.P.*, VI, 129 et 131 ; EUTR., *o.c.*, 2, 7 ; PHOT., *Bibl.*, 244, 390a, 8 et 391b, 12) ; plusieurs Lucaniens, et même des Lucaniennes, ont été pythagoriciens (JAMBL. *Vie de Pythagore*, 267) et on n'oubliera pas qu'Élée, patrie de Parménide et de Zénon et centre d'une célèbre école philosophique, était une ville de Lucanie.

pareils à des fauves, comme les peuplades de la Garamantide[1] et de l'Ibérie[2]. Au contraire, il est des peuples chez lesquels la pratique mu-

[1] Le Fezzan actuel (cf. STR., *o.c.*, II, 5, 33), « région des bêtes sauvages » (cf. HDT., IV, 174 et 183), située « au bout du monde » (cf. VERG., *Buc.*, VIII, 44 ; SILIUS ITALICUS, *Guerre punique*, III, 313 et 648 ; LUCIEN, *Dipsades*, 1–2), en grande partie déserte et très pauvre (STR., *l.c.*) et habitée par des nomades innombrables, fuyant toute société (HDT., *l.c.* ; SEN., *Herc. sur l'Oeta*, 1106), et vivant dans des gourbis inaccessibles (TAC., *Hist.*, IV, 50, 4). Ces nomades se livrent volontiers au brigandage (PL., *o.c.*, V, 38 ; TAC., *Ann.*, VI, 23 ; *Hist*, *l.c.* ; D.S., *Bibl. hist.*, III, 49). On les dit « sombres » (ARNOBE, *Adv. Gentes*, VI, 5, p. 1171 Migne), « barbares » (OROSE, *Hist.*, I, 2, 90), « cruels et féroces » (SILIUS ITALICUS, *o c.*, XI, 181 et XII, 749), « intraitables » (TAC., *Hist.*, *l.c.*), « vivant comme des bêtes fauves » (D.S., *l.c.*), mais par ailleurs de mœurs simples, bons chasseurs et, au besoin, travailleurs (STR., XVII, 3, 19 ; PTOL., *Apotelesmatica*, II, 45).

[2] Deux régions différentes portaient ce nom : la péninsule ibérique (STR., III, 4, 13 et VI, 2, 4 ; PS.-SC., *o.c.*, v. 265 sq.) et une région d'Asie, proche du Caucase, correspondant plus ou moins au centre de la Géorgie (STR., VI, 4, 2, p. 287 ; XI, 1, 6 ; XI, 2, 15 et 19 ; PLUT., *Lyc.*, 4, 8 ; *Ant.*, 34, 10 ; *Luc.*, 26, 4 ; *Pompée*, 34, 1–3 ; LUC., *Comment écrire l'Hist.*, 29 et 49 ; V.F., *Argon.*, VI, 120). Les Ibères d'Asie seraient issus d'Ibères émigrés (STR., I, 3, 21 et XI, 3, 2 ; PS.-SC., *o.c.*, fr. 20) : il n'est donc pas étonnant que des traits communs se retrouvent chez les deux groupes d'Ibères. Ceux d'Asie sont belliqueux (STR., XI, 2, 19 et 3, 2 ; PLUT., *Luc.*, 31, 6 et *Pompée*, 34, 6 ; V.F., *l.c.*) tout comme ceux d'Espagne (LIV., XXXIV, 17, 6 ; ATH., *Deipn.*, XII, 523b-d ; PHOT., *o.c.*, p. 383b, citant Diodore de Sicile), lesquels pensent que « sans armes la vie n'est pas possible » (LIV., *l.c.*) et « préfèrent se battre que rester inactifs » (JUSTIN, *o.c.*, XLIV, 2, 2). Avant Pompée, les Ibères d'Asie n'ont jamais été conquis (PLUT., *Pompée*, 34, 7), et quand Auguste achèvera de pacifier l'Espagne, la conquête de la péninsule aura coûté quelque cent vingt ans de guerres (STR., IV, 4, 2 et VI, 4, 2, p. 288). C'est que les Ibères se soulèvent constamment, à l'Est (STR., IV, 4, 2, p. 287) comme à l'Ouest (APP., *Hist. rom.*, VI, 16, 100). Évidemment, le Caucase (STR., XI, 3, 2) et les monts espagnols (ATH., *o.c.*, VI, 9, 52 ; D.S., *o.c.*, V, 34) se prêtaient à des guérillas. — Mais c'est surtout sur les Ibères d'Espagne que les textes antiques nous renseignent et notamment sur leur sauvagerie, le trait précisément qu'A.Q. retient (APP., *o.c.*, VI, 15, 97 ; STR., III, 2, 15 et 4, 13 ; LIV., *l.c.* ; PLUT., *Sert.*, 14, 1 ; VALÈRE MAXIME, III, 2, 7 ; OROSE, *o.c.*, VI, 21, 8 ; SID., *Lettres*, IX, 13, 116). C'est aussi le trait que soulignent les poètes qui parlent des Ibères (HOR., *Odes*, IV, 5, 27–28 ; LUCAIN, *Phars.*, II, 549 ; MART., *Épigr.*, X, 78, 9). Peuple barbare (LIV., XXVIII, 22), intraitable (APP., *o.c.*, VI, 15, 95), animé de sentiments violents(PL., *o.c.*, XXXVII, 203), féroce (STR., 4, 17), cruel, même s'il est humain envers les hôtes (D.S., *l.c.*), orgueilleux (STR., III, 4, 5), capable aussi bien de fourberie (POL., *Hist*, III, 98, 1 et 3 ; STR., III, 4, 5 ; LIV., XXV, 33) que de loyauté (SALL., *Hist. fr.*, II, 64 ; PL., III, 20 ; VALÈRE MAXIME, II, 6, 11 ; FRONTIN, *Stratag.*, IV, 22), il se livre par nécessité au brigandage (APP., *o.c.*, VI, 10, 59 ; 13, 77 ; 16, 100 ; STR., III, 4, 5 et 15 ; LIV., XXVIII, 22 ; PLUT., *Sert.*, 14,1). Une bonne partie de la population vit dans l'indolence et la veulerie, livrée aux forces animales de l'instinct (STR., III, 4, 16). Les Anciens louent souvent le courage et l'endurance des Ibères (APP., *o.c.*, VI, 12, 75 ; 13, 77 ; 15, 97 ; STR., III, 4, 17 ; LIV., XXXIV, 17, 6 ; SILIUS ITALICUS, *o.c.*, I, 225 ; TAC., *Ann.*, IV, 45 ; D.S., *o.c.*, V, 33–34 ; VALÈRE MAXIME, *l.c.* ; JUSTIN, *o.c.*, XLIV, 2, 1–5 ; OROSE, *l.c.*). Ces dernières qualités ont incité les Romains à utiliser des Ibères comme auxiliaires dans leurs armées (*Inscr. Lat. Lib. Rei Publ.*, n° 500 et 515 Degrassi ; SALL., *Cat.*, 18–19).

sicale a été déviée au point de la dénaturer et d'engendrer perversité et mauvais usage de la musique[1]. Parmi ces peuples, il en est qui laissent la bride à leur côté concupiscent : ils tombent dans un relâchement moral excessif et ils parent leur corps plus qu'il ne convient : nous en voyons des exemples chez les habitants de la Phénicie et chez leurs descendants installés en Libye[2]. Il en est d'autres, au contraire, qui se laissent dominer par leur côté irascible : ils ont un esprit désordonné, ils sont buveurs et amateurs de danses en armes, même quand l'occasion ne s'y prête pas ; ils sont en outre excessifs dans leurs em-

[1] Cf. PLUTARQUE, *De aud. poetis*, 19f : « Une mauvaise musique et des chants sans valeur engendrent des mœurs licencieuses, un genre de vie qui n'a rien de viril, des hommes adonnés à la mollesse, à la volupté et aux rapports sexuels avec des femmes. »

[2] Les « descendants des Phéniciens » représentent les Carthaginois (appelés en grec Φοίνικες). L'*Énéide* a rappelé que Didon, fondatrice de Carthage, était originaire de Sidon : c'était une façon poétique d'évoquer la colonisation par les Phéniciens de la côte libyenne (Afrique du Nord). (Cf. APP., VIII, 1, 1 ; STR., XVII, 3, 15 ; D.S., XX, 55, 4.) — Confirmant les dires d'A.Q. sur le relâchement des Phéniciens d'Asie, Athénée (XV, 697c) parle des chansons érotiques dont la Phénicie est « toute pleine » ; mais c'est sans doute la pourpre, dont les Phéniciens avaient le monopole, qui leur aura valu non seulement une grande richesse, mais aussi la réputation d'hommes vivant dans le luxe (STR., XVI, 2, 23). — On signalait, par ailleurs, leurs vertus guerrières (HDT., VI, 33 ; STR., I, 1, 4 ; III, 5, 1 ; V, 2, 7 ; XVII, 3, 15 ; D.S., XVII, 44, 4 et 45, 1), leur habileté d'artisans, leurs dons pour les sciences ou la philosophie, leur prévoyance et leur ardeur au travail (STR., XVI, 2, 2, 14 et 24), mais surtout leurs qualités de marins et leur sens du commerce (STR., *ibid.* et III, 5, 10). — Quant aux Carthaginois, ils sont souvent décrits comme luxueusement parés (D.S., XIV, 53, 3 ; XVI, 81, 1 ; XXXII, 9 et 22 ; JUSTIN, *o.c.*, XVIII, 7, 9–13) et extrêmement riches (HDT., VI, 17 ; THUC., VI, 46, 3 ; APP., VIII, 2, 12 et 20, 135 ; POL., XVIII, 35, 9 ; D.S., XIV, 46, 1 ; XX, 3, 3 ; 8, 3, ; 14, 1–3 ; 40, 6 ; XXXII, 26, 2). La fortune, d'ailleurs, était chez eux un tremplin politique (ARSTT., *Pol.*, II, 8, 5 ; IV, 5, 11 ; V, 10, 4). — Une longue période de paix pouvait les amollir (POL., XXXI, 21, 4 ; D.S., XX, 3, 3), tout comme l'argent (CORN. NEPOS, XXII, 3 ; PLUT., *Fab.*, 23, 3). Mais ce sont surtout les « délices » de Capoue, où Hannibal avait pris ses quartiers d'hiver (LIV., XXIII, 18 et 45, 2–3 ; *adde* STR., V, 4, 13), qui sapèrent les forces d'une cité qui avait été « capable de rivaliser avec Rome et de mener contre elle trois grandes guerres » (STR., XVII, 3, 15) et dont les dirigeants stimulaient la valeur militaire (ARSTT., *Pol.*, V, 10, 4). Les Carthaginois tenaient des Phéniciens les connaissances maritimes qui leur valurent longtemps la maîtrise des mers (POL., I, 16, 7 ; 20, 5 et 12 ; 55, 2) et qui leur permirent de développer un commerce florissant et d'installer des colons en maints endroits (HDT., I, 105 ; II, 44 et 49 ; III, 6 et 107 ; IV, 147 et 196 ; V, 58 ; VI, 47 ; ARSTT., *o.c.*, VI, 3, 5). — A.Q. ne parle pas de la cruauté dont les Carthaginois pouvaient faire preuve (POL., I, 11, 5 ; LIV., XXII, 59, 14 et XXXVIII, 48, 13 ; PLUT., *Tim.*, 20 ; D.S., XIII, 57–58 et 111, 4 ; V.-M., II, 7, ext. 1 ; JULIUS OBSEQUENS, *Prodiges*, 20), ni de la mauvaise foi punique, qui était devenue proverbiale (SALL., *Jug.*, 108, 3 ; *adde* APP., VIII, 6, 31 ; PLUT., *Tim.*, 11).

portements et fous de guerre : tels sont les habitants de la Thrace[1] et tout le peuple celte[2].

---

[1] Les Thraces forment un ensemble de peuples habitant l'angle S.-E. de la péninsule balkanique. Ils sont souvent décrits, ainsi que par A.Q., comme de grands buveurs. Homère (*Od.*, IX, 196 sqq.) connaît déjà le vin « noir et doux comme miel, à l'odeur divine » qui venait de Thrace ; selon Hérodote (V, 8), on buvait, là-bas, même aux funérailles ; Xénophon (*An.*, VII, 2, 23 et 3, 21) a vu circuler des cornes de vin chez le roi thrace Seuthès ; Tacite (*Ann.*, IV, 48) décrit des auxiliaires thraces qui « s'écroulent sous l'effet du vin » (*adde* D.S., XXI, 12, 5 ; ATH., I, 31a ; X, 432a, 442f et 447c, citant Archiloque et Hellanicos ; AMM., XXVII, 4, 9). Pour s'attirer les bonnes grâces de ses hôtes thraces, Alcibiade « se battait et buvait » (PLUT., *Comment distinguer un flatteur*, 52e). C'est que les Thraces étaient aussi belliqueux que buveurs. Homère cite la longue épée thrace (*Il.*, XIII, 576 sq.) ; d'après Hérodote, les Thraces considèrent qu'il n'y a rien de plus beau que de vivre de guerre et de pillage (V, 6) et jugent nobles ceux qui se consacrent à l'art de la guerre (II, 167) ; pour Aristophane (*Acharn.*, 153–156), les Thraces les plus belliqueux sont les Odomantes ; pour Xénophon (*o.c.*, VII, 2, 22), ce sont les Thynes, lesquels attaquent un jour son camp. Aristote (*o.c.*, VII, 2, 5) écrit : « Chez tous les peuples assez forts pour s'imposer, cette force même est à l'honneur, ainsi chez [...] les Thraces et les Celtes ». Horace (*Odes*, II, 16, 5) a ce mot significatif : « La guerre fait délirer la Thrace » (*adde* HDT., I, 168 et VI, 45 ; APP., XII, 8, 55 ; TAC., *Ann.*, III, 3 et IV, 46, 2 ; PLUT., *Périclès*, 19 ; D.S., XIV, 38 et 83 ; XVI, 71 ; XVII, 62 et 73 ; PAUS., I, 29, 4 ; SUET., *Aug.*, III, 3 ; D.C., LI, 25, 2 et 4 ; LIV., 20). Il n'est pas étonnant que le chant favori de ces peuplades soit le péan martial (STR., VII, 40) et que, comme le dit A.Q., ils aiment les danses en armes (XEN., *o.c.*, VI, 1, 5 ; TAC., *Ann.*, IV, 47). — On notera qu'A.Q. ne relève pas leur goût du pillage (XEN., *o.c.*, VII, 6, 19 ; CIC., *Prov. cons.*, 4 et *Pour P. Sestius*, 93–94 ; STR., VII, 6,1 ; PLUT., *Périclès*, 19 ; *Alcib.*, 37 ; *Alex.*, 12), leur forte sexualité (HDT.,V, 5 ; MÉNANDRE, fr. 547–548 Kock ; D.S., XXX, 3), leur sauvagerie (HDT., IV, 119 ; PLAT., *Rép.*, IV, 435e ; THUC., *Hist.*, IV, 102, 2 ; TAC., *o.c.*, IV, 46, 1 et XI, 14, 14 ; D.S., XI, 70, 5 ; AMM., XXVII, 4, 9), leur courage (STR., III, 4, 17 ; TAC., *o.c.*, IV, 46, 4 et 50), leurs jeux cruels (ATH., IV, 42 ; AMM., XXVII, 4, 9), leur indépendance (HDT., V, 2 ; THUC., II, 96, 2 ; TAC., *o.c.*, IV, 46, 2), leur rouerie (STR., IX, 2, 4), leur goût pour les tatouages (HDT., V, 6 : STR., VII, 5, 4 ; ATH., XII, 27).

[2] Peuple très nombreux, qu'on appelle aussi Gaulois ou Galates, et qui s'est installé anciennement en plusieurs points d'Europe, voire d'Asie (Cf. APP., X, 1, 3 ; STR., IV, 1, 1 ; VII, 3, 2 et 8 ; XII, 5, 1 ; LIV., *Periochae*, 38, 2 ; JUST., XXXII, 3, 6–9). Les Celtes étaient une « race folle de guerre » (STR., IV, 4, 2 ; *adde* ARSTT., *Pol.*, II, 6, 6 ; APP., X, 1, ; CAES., *B.G.*, I, 1 ; VI, 15 et 24 ; STR., IV, 1, 5 et 3, 2 ; TAC., *Agric.*, XII, 5 ; *Hist.*, IV, 67 ; AMM., XV, 12, 3). Leurs invasions en Italie et en Grèce, avec leur présence à Rome et à Delphes, ont fortement frappé les Anciens (VARR., *Lingua lat.*, V, 157 ; D.H., XIV, 8 ; LIV., V, 36 à 46 ; D.S., XXII, 9 et XXV, 13 ; PAUS., X, 19,5 à 23, 6 ; JUST., XXV, 1 et 2). Les guerres entre Celtes et Romains ont duré, presque sans interruption, près de trois siècles (APP., IV, 1, 1–2 ; POL., II, 17 à 35 ; STR., IV, 1, 11) et ont été « les plus considérables des guerres de l'histoire » (POL., II, 35, 2) ; elles s'étaient étendues « comme la peste » (*ibid.*, 20, 7). Un ouvrage entier de César, *La Guerre des Gaules*, est consacré aux campagnes qu'il mena pendant huit ans pour soumettre la Transalpine. C'est que les Gaulois étaient toujours prêts à reprendre les hostilités (*rebellis* : LUCAIN, *Phars.*, I, 428 sq., à propos des Nerviens), et qu'ils mettaient parfois en campagne des effectifs considérables (POL., II, 23, 1 et 4 ; 32, 6 ;

En revanche, le peuple qui s'est adonné à l'étude de la musique et à la pratique saine de cet art — j'entends par là le peuple grec et tout autre qui a suivi son exemple — est richement doté de qualités et de tout savoir, et de plus il se distingue entre tous par son humanité.

Et après cela, la musique, capable de réjouir des cités entières, des peuples entiers, et de les modeler jusqu'à les transformer, ne pourrait pas former chaque individu en particulier ? Pour ma part, en tout cas, je crois que si.

En vérité, aucune autre activité ne serait aussi capable de donner de la cohésion à un État et, une fois que celui-ci a trouvé son unité, d'en assurer la sauvegarde au cours des temps. Les autres activités, en effet, se dégradent en même temps qu'une institution quand son état premier tend à se modifier, tandis que la musique prend la direction de tout changement. Son étude vient avant toute autre, qu'on envisage l'ordre de succession ou les résultats à atteindre : dès le plus jeune âge, elle forme en chacun, grâce aux chants, une manière de penser qui soit convenable.

p. 64 Voici une preuve encore de son action sur le caractère : ‖ chaque groupe humain, on peut le constater, conforme ses mœurs à la nature des mélodies et des rythmes dont il se délecte en public comme en privé. Considérer comme une chose sans importance le fait qu'on exécute, en chantant, des œuvres détestables, voilà qui engendre une habitude, une accommodation, et celle-ci, à son tour, crée une disposition naturelle[1], qui développe, elle, des tendances aux actes ; le plaisir

---

CAES., *o.c.*, V, 3 ; STR., IV, 1, 11 ; 2, 3 ; 3, 2 et 3 ; LIV., XXXVIII, 23, 6 ; PAUS., X, 19, 5). Leur courage ne se manifestait pas seulement au cours des combats (POL., II, 28, 8 et 30, 7 ; CAES., *o.c.*, VI, 14 ; STR., III, 4, 17 ; IV, 1, 5 et 8 ; LIV., *Periochae*, 38, 4–5 ; TAC., *Agric.*, XII, 4 ; D.S., XXV, 9). Ils avaient des chants sauvages (APP., IV, 1, 1 ; IV, 11 ; POL., II, 19, 9 et 29, 6 ; CAES., *o.c.*, IV, 16 ; VI, 19 ; VII, 4 ; STR., IV, 4, 5 ; LIV., V, 37, 4 et 8 ; 39, 5 ; *Periochae*, 12, 1 ; D.S., V, 28, 5 et 29, 2–5 ; XIV, 114 ; XXXI, 13 ; PAUS., X, 21,3 ; 22,3 ; 23, 6 ; ATH., IV, 40, 154a-e, citant Posidonius, et 51, 160e, citant Sôpatros ; AMM., XV, 12, 1 et XXVII, 4, 4). Ils étaient buveurs (APP., IV, 7 ; POL., II, 19, 4 ; XI, 3 ; D.H., XIII, 11 ; XIV, 8 ; LIV., V, 44, 5 ; PLUT., *Camille*, 23, 6–7 ; D.S., V, 26, 3 ; ATH., IV, 36 et VI, 23–25, citant Posidonius ; AMM., XV, 12, 4), pillards (CAES., *o.c.*, VII, 3 ; LIV., V, 41, 10 ; PLUT., *Camille*, 23, 1 ; PAUS., X, 19, 5 et 20, 9 ; ATH., VI, 234b), perfides (APP., IV, 11 ; CAES., *o.c.*, VII, 17 ; TAC., *Hist.*, IV, 67), supersititieux (LIV., V, 46, 3 ; TAC., *Agric.*, XII, 4), vantards (STR., IV, 4, 5 ; AMM. XV, 12, 1) et ils aimaient la parure (STR., IV, 4, 5 ; D.S., V, 27, 3 ; ATH., VI, 25, citant Posidonius). Bien sûr, au contact des Grecs puis des Romains de l'Empire, ils ont fini par adopter des mœurs plus douces, voire amollies (CAES., *o.c.*, VI, 24 ; STR., IV, 1, 2 et 5 ; 4, 2 ; TAC., *Agric.*, XII, 5).

[1] Cf. PLATON (*Rép.*, IV, 424a) : « Une éducation, une formation maintenues à un degré d'excellence engendrent de bons naturels » ; (*Lois*, VII, 802c-d) : « Si la musique dans laquelle un être vit depuis l'enfance jusqu'à l'âge adulte et raisonnable est modérée et

qui accompagne ces actes renforce ces tendances et les aggrave, car il ne fait plus aucune distinction entre les figures, les gestes, les paroles[1], au point que finalement il corrompt toute la vie privée et toute la vie en société.

On peut dès lors soutenir aussi la contrepartie de cette affirmation et dire qu'un beau chant engendre propos, dispositions naturelles et façons d'être conformes au bien, ainsi que des tendances honnêtes et d'excellentes actions.

Dans les temps très anciens[2], alors que l'État n'était pas solidement établi, la musique, pratiquée honnêtement, aplanissait les différends entre particuliers et imposait une trêve aux hostilités dirigées contre des cités ou des peuples de l'extérieur : pour cela, elle fixait des dates réservées à de grands festivals[3] où tous se rassemblaient ; grâce aux réjouissances et aux plaisirs qui étaient de règle au cours de ces fêtes, elle supprimait la sauvagerie dans les rapports mutuels et elle les remplaçait par la bienveillance. C'est ainsi que les bons connaisseurs en agriculture commencent par débarrasser le terrain de toute mauvaise herbe et des broussailles stériles pour semer ensuite le meilleur des grains avec toute garantie de succès.

Mais aujourd'hui, si toute cité et tout peuple, ou peu s'en faut[4], ont opté pour l'ordre et la bonne entente entre les hommes, ce n'est évidemment pas une raison pour que la musique soit devenue inutile. Il ne serait pas plus indiqué de faire appel à la médecine quand on tombe malade, pour lui refuser toute reconnaissance une fois la guérison assurée : il est juste, au contraire, de lui savoir gré pour la santé recouvrée et de la prendre comme directrice pour tout le reste de la vie, ce qui nous évitera de retomber dans l'état premier par paresse ou mollesse. C'est qu'il appartient au même art de rétablir en nous une qualité qui nous faisait défaut, et, une fois que nous en jouissons, de la sauvegarder et de la développer.

---

ordonnée, il déteste celle qui est son contraire, et cela chaque fois qu'il l'entend : il la déclare indigne d'un homme libre. Mais si on est nourri dans une musique vulgaire et doucereuse, on prétend froide et désagréable celle qui est son contraire… L'une rend meilleurs ceux qui y sont nourris ; l'autre les rend pires. »

[1] Il s'agit des paroles mises en musique et qu'on chante en exécutant des figures de danse et des gestes dont on ne se soucie plus de savoir s'ils sont convenables ou non.

[2] παλαιοτάτους : c'est par une expression toute semblable qu'au Livre I (chap. IX, p. 51, l. 14) A.Q. faisait allusion à l'époque de Socrate. Le tableau de la « belle époque » est sans doute quelque peu idéalisé.

[3] Cf. la note 3, p. 120.

[4] L'Empire romain a unifié la presque totalité du monde connu à l'époque.

p. 65 Il faut en dire autant de la musique : ‖ il faut la remercier d'inviter chacun de nous aux bons rapports mutuels tant sur le plan individuel que sur le plan national, mais il faut l'adopter pour toujours, en visant au maintien de l'entente réciproque. Et ce n'est pas seulement dans le domaine public qu'il faut nous y appliquer, mais aussi dans le privé : de même, en effet, qu'il y a une espèce de santé dans les relations publiques aussi bien qu'individuelles, de même il existe pour un État tout entier une façon d'être en harmonie avec lui-même comme, pour une âme unique, une façon d'être en harmonie avec chacune de ses parties. Il nous faut donc éduquer la jeunesse par la musique ; il faut nous y appliquer nous-mêmes toute notre vie de la façon la meilleure. Je pense que personne ne dirait le contraire.

VII. Il est temps à présent d'expliquer quelles mélodies et quels rythmes disciplineront les dispositions naturelles. Une partie de ce que je vais dire a déjà été dit par certains Anciens ; mais je dirai aussi des choses qui, jusqu'ici, ont été passées sous silence, non que les auteurs les ignorassent ou qu'ils voulussent jalousement les garder pour eux : on n'est pas en droit d'affirmer une chose pareille quand il s'agit de personnages qui étaient des penseurs initiés à la musique. Mais c'est qu'ils consignaient dans leurs écrits certaines vérités, réservant les plus secrètes pour les entretiens entre initiés. La cause en était l'ardeur qui poussait ces Anciens à atteindre la beauté suprême et l'habitude qu'ils avaient de s'y attacher avec passion. Mais à présent qu'une telle indifférence envers la musique est devenue la règle — je préfère me taire —, ceux qui s'y intéressent quelque peu aimeraient-ils tomber sur un livre qui contiendrait quelque obscurité ?

Celui qui enseigne par la musique doit avoir en vue principalement les quatre éléments que voici : idée et texte appropriés[1] et en outre mode et rythme. C'est l'idée, en effet, qui vient absolument en tête : sans elle, il n'est pas possible de préférer ou de rejeter quoi que ce soit. L'imitation de l'idée est le texte chanté[2], lequel est nécessaire plus que tout pour qu'autrui entende et se laisse convaincre. Ce texte, auquel on a attribué des sons aigus ou graves créant des intervalles *p. 66* qu'il présente dans le désordre[3], ‖ ce texte donc engendre un mode ;

---

[1] Comprenons : l'idée qui a inspiré l'œuvre doit, comme le texte lui-même qui développe cette idée et qui a été mis en musique, être conforme au but éducatif qu'on se propose.

[2] Le texte explicite en mots l'idée directrice ; il est écrit à l'image de cette idée.

[3] En adoptant la correction de Winnington-Ingram (συγκεχυμένη accordé avec αὕτη = λέξις), cette phrase semble signifier ceci : la succession des sons, dans une mélodie donnée, ne reproduit pas l'ordre dans lequel on cite en théorie les degrés qui constituent une échelle

quand le texte est ordonné, les mots s'agençant bien entre eux, il engendre un rythme.

Mais puisque la musique est un moyen de soigner les affections de l'âme, il faut d'abord déterminer comment ces affections frappent d'ordinaire l'âme et d'où elles proviennent. En effet, faute de définir ces deux points, la suite de notre exposé restera obscur.

6. LA MUSIQUE ET LES AFFECTIONS DE L'ÂME

VIII. Donc, il me semble que l'âme, vivant en compagnie du dieu quand elle est loin du terrestre, cohabite alors avec la raison et reste pure de tout désir[1]. Mais quand elle se prend à désirer les biens d'ici-bas et entreprend de savoir par expérience en quoi consiste le séjour sur terre, à ce moment se fait sentir en elle le besoin d'un corps ; elle se met à la recherche d'un corps qui puisse combler ce besoin.

Il lui est donné, par ailleurs, d'observer la dualité que constituent les sexes, à savoir le masculin et le féminin. Cette dualité, ce n'est pas seulement dans les êtres animés qu'elle existe, mais également dans tout ce qui est gouverné par la seule nature[2] : toutes les espèces végétales et minérales et les aromates. En ces corps aussi, en effet, se révèle une certaine dualité, puisqu'ils manifestent l'une ou l'autre nature selon qu'ils sont doux, lisses, joliment colorés, délicatement parfumés, ou dotés au contraire de caractères opposés.

L'âme, elle, de par sa nature propre, est simple et comme sans forme particulière[3], mais dès qu'elle a revêtu une apparence humaine,

---

modale (p. ex. en mode dorien et en descendant : *mi – ré – do – si – la – sol – fa – mi*), mais chacun des sons de la mélodie se retrouve dans telle ou telle échelle, laquelle devient identifiable au cours du chant. Ainsi le début de l'*Épitaphe de Seikilos* (PÖHLMANN, n° 18) fait entendre la « mèse mélodique » (*la*) suivie du degré supérieur de l'octave modale (*mi*). Ces deux sons sont communs à tous les modes, sauf à l'hypolydien. Le quatrième son de l'*Épitaphe* est *do* dièse : on n'est donc ni en dorien, ni en mixolydien, ni en hypodorien ; le cinquième son, *ré* naturel, exclut le lydien ; le *sol* naturel, à son tour, exclut l'hypophrygien : la mélodie est donc en mode phrygien, et l'avant-dernière note, *fa* dièse, le confirmera. Bien entendu, il faut entendre les sept modes dont il vient d'être question à propos de cette mélodie comme étant tous transposés dans une même octave *mi–mi*.

[1] Cf. PLOTIN, *Ennéades*, I, 8, ch. 14 : « Toutes les âmes séparées de la matière sont pures. »

[2] Ne pouvant se mouvoir par eux-mêmes, les végétaux et les corps inanimés sont à la merci des conditions physiques où ils se trouvent, alors qu'un être animé peut réagir contre ces conditions.

[3] Cf. PLOTIN, *Ennéades*, IV, 2 [4], 1 : « [L'âme] ne comporte pas de dimensions… ; elle ne se trouve en aucun être particulier. » (Trad. Ém. BRÉHIER, C.U.F., 1927.)

elle a voilé sa beauté naturelle : tantôt de son plein gré, tantôt sous la contrainte, elle se moule dans l'espace que lui offre son enveloppe[1] et sur le modèle que celle-ci lui présente. Aussi désire-t-elle non seulement un corps, mais également un corps de tel sexe : la voilà, en effet, éprise ou de masculin ou de féminin. Tantôt c'est l'un ou l'autre, sans mélange de sexe, tantôt elle désire un corps qui, participant des deux, présente un amalgame étrange et réellement anormal[2].

Même si les âmes ne rencontrent pas un corps qui présente naturellement tel caractère, elles ont tôt fait de le mettre au pas, selon leurs propres tournures, et de le transformer jusqu'à ce qu'il leur ressemble. Ainsi, on voit, chez des êtres masculins, apparaître un aspect féminin, à cause duquel leur vie, à son tour, prend à nos yeux des allures féminines, tandis que chez des femmes l'apparence peut se faire virile, ce qui laisse supposer que leur caractère est viril aussi. On voit, certes, des hommes imberbes, alors que des ‖ femmes ont du poil au men-
p. 67 ton ; tel mâle a le regard tendre alors que des femmes ont l'œil terrible, si bien qu'on découvrira que pour chaque forme extérieure il y a un caractère qui lui correspond.

C'est de son attirance pour le masculin ou pour le féminin, ou pour l'un et l'autre à la fois, que naissent les affections de l'âme. Le féminin est trop relâché : c'est le concupiscent qui lui correspond ; le masculin est impétueux et actif : c'est l'irascible qui lui ressemble.

Dans la partie féminine de l'âme comme dans les êtres humains de sexe féminin dominent les chagrins et les joies ; du côté masculin dominent l'ardeur et l'audace. Mais il existe aussi des combinaisons de ces affections : chagrins avec joies, ardeur avec audace, audace avec joie et chagrin, ou encore ardeur avec chacune des deux dernières affections ; bref, des mélanges où chaque affection s'allie avec une ou plusieurs autres. De telles combinaisons engendrent mille types d'affections, qu'il serait possible de découvrir et qui s'observent en leur diversité.

Ces affections conditionnent différemment chaque être selon sa nature : de là naissent les différences qui existent aussi entre les idées. C'est ainsi que l'un est charmé à la vue du blanc, tandis que l'autre

---

[1] Platon, parlant d'« une image de l'âme », appelle également ἔλυτρον (enveloppe) le corps de l'homme dont cette « image » est recouverte (*République*, IX, 588b-c).

[2] Cf. PLATON, *Banquet*, 189e : « Au temps jadis existait l'androgyne, genre distinct, qui, pour l'aspect et pour le nom, tenait des deux autres, à la fois du masculin et du féminin. Aujourd'hui il n'existe plus : ce n'est plus qu'un nom déshonorant. »

admire le noir ; celui-ci, c'est le doux qui lui fait plaisir ; celui-là, c'est l'amer qui est à son goût.

En effet, l'opposition, comme je l'ai dit, s'observe aussi bien dans les affections que dans les objets extérieurs auxquels l'âme s'applique pour prendre, dit-on, ses apparences : dès lors, chacun de nous fait de bonne grâce ce qui ressemble à ses propres affections. Envisage-t-on d'abord la couleur et la forme, on peut, en effet, reconnaître dans les objets visibles chacune des deux natures si on attribue à la féminité ce qui est fleuri et propre à la parure, et à la virilité ce qui est sévère et favorise la réflexion ; s'agit-il par ailleurs d'audition, il suffit de faire correspondre au féminin les sons doux et agréables, et au caractère opposé les sons plus rudes.

Pour ne pas passer en revue chaque cas en particulier, disons en bloc, en les groupant tous, qu'il faut classer dans le féminin tous les perceptibles qui séduisent et entraînent au plaisir et qui sont de nature
p. 68 à dissiper lentement la pensée, ‖ qu'il faut ranger dans la catégorie du masculin tous ceux qui poussent à la réflexion et éveillent l'élément actif, et qu'il faut déclarer mixtes ceux qui ne font ni l'un ni l'autre ou qui font l'un et l'autre à la fois[1].

En ce sens, parlons aussi des arts, des qualités et des connaissances, toutes choses qui, par raisonnement, peuvent être comprises, et qui, d'après la nature des matières où chacune s'exerce, se différencient ou se rapprochent l'une de l'autre : les qualités peuvent se combiner avec les qualités, les connaissances avec les connaissances, mais aussi les défauts avec les défauts, et les manques de connaissance avec les ignorances, puis les qualités avec les défauts, les connaissances où les ignorances, et à nouveau les défauts avec les autres : c'est une infinie variété de combinaisons et de mélanges qu'on voit ainsi apparaître.

7. LES MOYENS D'AGIR SUR LES AFFECTIONS DE L'ÂME

A. *L'idée*

IX. En premier ordre vient l'accord qui, dans la vie, résulte des idées : c'est le propre de ceux qui ont soit réussi à tout comprendre pour s'être formés par eux-mêmes, soit rencontré par la suite quelqu'un qui les a persuadés de changer.

---

[1] Cf. ARISTOTE, *Métaphysique*, 10, 7 : « Comme il peut exister, dans certains cas, des intermédiaires entre les contraires, il est nécessaire que les intermédiaires soient composés des contraires. » — Platon (*Lois*, VII, 802d) distinguait déjà deux espèces de chant : « convenant aux êtres féminins » et « convenant aux mâles ».

En effet, les criailleries de la masse sont, aussi bien que les doctrines des sciences, de nature à modeler un caractère : c'est que l'âme, qui a en elle des modèles et des images de toute chose, se moule à tout moment sur les idées que lui suggère ce qu'elle entend dire, et ensuite, si elle s'y habitue et les met en pratique, cela l'amène à consolider en elle, petit à petit et à son insu, une disposition heureuse ou non.

Par conséquent, il y a, en gros, deux aspects de l'éducation morale. L'un est l'aspect thérapeutique, qui nous permet de corriger un défaut. Il se subdivise à son tour en deux aspects : la diminution, qui intervient quand, ne pouvant persuader d'un seul coup, nous en arrivons petit à petit, par réductions successives, à guérir une affection ; l'élimination, à laquelle nous recourons chaque fois que nous faisons passer l'auditeur d'un état premier à un nouvel état radicalement transformé.

L'autre aspect de l'éducation morale est l'aspect adjuvant, qui se subdivise à nouveau en conservation[1], par laquelle, fortifiant un état de choses excellent, nous le maintenons inchangé grâce à nos enseignements, et en augmentation, par laquelle nous nous efforçons d'amener progressivement à l'excellence une honnêteté moyenne. ‖

Quand on veut éduquer par les idées, il y a deux méthodes : si, en
p. 69 observant les réalités qui se présentent à nous, on peut découvrir des expressions qui se révèlent utiles à la direction des âmes, nous nous en servirons ; si au contraire nous n'en trouvons pas, nous dépisterons, en utilisant certains procédés, celles qui nous seront nécessaires.

Parmi les procédés en question, voici les plus utiles : épithètes, métalepses, métaphores, comparaisons, synecdoques, périphrases, allégories, et bien d'autres.

Voyez comment procède Homère : quand il essaye d'exprimer que le soleil tarde à se lever, ce qui servirait son propos dans le passage suivant, où il va être question des funérailles des héros, lesquelles ont lieu dans la pénombre, il fait appel à des épithètes qui évoquent la lenteur ; mais comme celles-ci ne s'appliquent pas convenablement à l'astre le plus rapide[2], le poète a choisi de parler de l'éclat du soleil et il s'est exprimé comme suit :

---

[1] Les mots « qui se subdivise à nouveau en conservation » traduisent οὗ τὸ μὲν διατηρητικόν, conjecture plausible de Winnington-Ingram, qui a décelé ici une lacune.

[2] C'est la théorie géocentrique qui a cours à l'époque d'A.Q. Or, en Orient, le lever du soleil (comme son coucher) est particulièrement rapide.

Le soleil ne frappait que depuis peu les terres[1].

D'autre part il imagine tout un assortiment d'épithètes qui évoquent le mouvement lent de l'élément eau : tantôt il met l'accent sur le caractère paisible du courant — il dit donc « au cours silencieux » — tantôt il met en relief la raison de la lenteur de ce mouvement : il dit, en effet, « de l'Océan au courant profond[2] », car l'eau basse[3] tout entière se meut sans heurts, roulant autour de la convexité inférieure de la Terre[4] : eau profonde, elle est lente et compacte, car elle disperse son élan sur les nombreux points de la concavité qui lui sert de lit.

Mais Homère a montré du même coup la lenteur du lever du soleil : en effet, il est vraisemblable que le trajet du soleil, au départ des profondeurs, soit assez long.

Au contraire, quand le poète veut représenter la rapidité du lever du soleil, il attribue à l'astre une ascension vive et impétueuse. Il dit, en effet :

Le soleil s'élança, quittant la belle nappe[5].

Ici, pour adoucir le terme, il appelle l'Océan d'un nom féminin[6].

Une autre fois, décrivant parfaitement et par plaisir les levers de
p. 70 soleil, ‖ il orne son expression à la fois par ce qu'il y a de doux dans la couleur et par ce qu'il y a de plaisant pour l'odorat ; mais ceci, il ne l'applique plus au soleil, mais au personnage féminin d'Aurore. Il dit par exemple :

Aurore au voile de safran
s'étendait sur toute la terre[7].

et encore :

---

[1] *Iliade*, VII, 421. Le soleil n'est pas encore levé à proprement parler (Cf. v. 433 : « l'aurore n'avait pas encore paru »), mais sa lumière commence à se diffuser. — Les funérailles des héros, tant Troyens qu'Achéens, sont évoquées dans les vers 421–432.

[2] Les deux épithètes en question se rencontrent dans un même vers de l'*Iliade* (VII, 422), celui qui suit le vers qu'A.Q. vient de citer : le soleil qui va se lever est « sorti de l'Océan au cours silencieux, au courant profond ».

[3] Soit l'Océan (cf. les mots qui suivent : « autour de la convexité inférieure de la Terre »).

[4] Les Anciens se représentaient parfois la Terre comme une espèce de tambourin circulaire et épais, entouré par le « fleuve » Océan.

[5] *Odyssée*, III, 1.

[6] λίμνη, alors que Ὠκεανός est masculin.

[7] *Iliade*, VIII, 1.

Quand, fille du matin,
parut Aurore aux doigts de rose[1].

Ailleurs, voulant provoquer en nous un serrement, il parle des troupes hostiles en ces termes :

rangs noirs, tout frissonnants de boucliers, de piques[2].

L'effet qu'il n'aurait pas pu produire en se servant de mots propres, il l'a créé grâce à des expressions métaphoriques : quand on entend le mot « noir », en effet, c'est à peu près comme si on voyait du noir ; et le mot « frisson », par ce qu'il a de terrible, dépeint bien l'angoisse qu'on éprouve au combat.

Ailleurs encore, pour donner du brillant à son expression, Homère dit :

Ils en étaient tout secoués,
les pieds de l'Ida riche en sources,
ainsi que ses plus hautes têtes[3].

Il nous a davantage amenés à l'idée du bouleversement en passant, par métaphore, des parties naturellement mobiles de notre corps aux objets inertes.

En recourant au même procédé, Homère raconte en mots durs l'aventure d'Arès et d'Aphrodite[4]. Il emploie les expressions « avoir des rapports », « en secret » et « déshonorer » : la première met en évidence la souillure qu'entraîne le plaisir ; la deuxième, le caractère blâmable du fait ; la troisième, la faute honteuse.

Mais quand il parle d'Ulysse[5], il embellit son style au moyen de termes nobles. Il montre que ce qui se passe[6] est honnête et légitime.

---

[1] *Iliade*, I, 477.

[2] *Iliade*, IV,282.

[3] *Iliade*, XX, 59–60.

[4] Démodocos, l'aède du palais d'Alkinoos, chante en présence d'Ulysse les amours coupables de ces deux divinités au chant VIII de l'*Odyssée* (v. 267–270) :

Il chantait les amours d'Arès et d'Aphrodite
au riche diadème :
comment, pour la première fois,
ils eurent des rapports au logis d'Héphaïstos,
dans le plus grand secret ; Arès fit maints cadeaux,
déshonora la chambre et le lit d'Héphaïstos.

[5] Dans l'*Odyssée* (chant XXIII), Homère raconte les retrouvailles d'Ulysse et de Pénélope. Celle-ci vient enfin de reconnaître son mari ; après s'être longuement entretenus, les deux époux se retirent dans la chambre où il vont retrouver leur lit conjugal.

[6] Comprenons : l'union des deux époux.

Voici ce qu'il en dit :

> Tous deux, remplis de joie, retrouvèrent l'usage
> de leur couche ancienne[1]. ‖

p. 71 En revanche, quand il s'agit de rapports qui ne sont ni condamnables parce qu'illégitimes, ni particulièrement approuvés, Homère crée une moyenne en combinant des expressions qui s'opposent. Ainsi :

> Jamais je n'entrai dans sa couche,
> et n'eus de rapports avec elle,
> comme il est de règle sur terre entre homme et femme[2].

Là où il est impossible de recourir à des tropes[3], nous utiliserons des comparaisons. C'est ainsi qu'Homère provoque en notre esprit un serrement quand il dit :

> Et comme le nuage
> que, du haut de sa guette, a vu le chevrier[4].

Ailleurs le poète nous détend quand il dit :

> fleur semblable à du lait[5].

En effet, alors qu'il existe beaucoup d'autres choses blanches, il a choisi celle qui devait exprimer en même temps une saveur douce.

Nouvel exemple : à propos des lamentations d'Achille[6], Homère choisit parmi les mots ceux qui bouleversent l'esprit, et il les accu-

---

[1] *Odyssée*, XXIII, 296.

[2] *Iliade*, IX, 133–134, où Achille parle de sa captive Briséis. « Entrer dans la couche » rappelle l'expression « noble » employée à propos d'Ulysse et de Pénélope ; « avoir des rapports » est le terme « dur » qu'Homère employait pour parler des amours coupables d'Arès et d'Aphrodite.

[3] Un trope (τροπή), terme de rhétorique, consiste à employer un vocable dans un sens détourné ou figuré.

[4] *Iliade*, IV, 275 : Homère compare à ce nuage « qui s'en vient de la mer, poussé par le Zéphyr » la « nuée de fantassins » qui s'élance au combat à la suite des deux Ajax.

[5] *Odyssée*, X, 304. Il s'agit de la fleur de la plante magique, le *molu*, qu'Hermès donne à Ulysse pour le préserver des sortilèges de Circé.

[6] *Iliade*, XVIII, 22–25 (Achille vient d'apprendre la mort de Patrocle) :

> Un noir nuage de douleur
> recouvrit le héros ;
> saisissant à deux mains la poussière noircie
> par le feu du foyer,
> il la versait sur soi, commençant par la tête,
> souillant son beau visage ;
> sur sa tunique précieuse,

mule : il appelle le nuage « noir », la poussière « noircie par le feu » et la cendre « noire », et il fait moins de place aux termes lumineux. Mais la mort d'Euphorbe[1], c'est en termes fleuris qu'il entend la décrire, pour nous libérer du chagrin ressenti au sujet de Patrocle : à cet endroit, il multiplie donc les expressions lumineuses : « cheveux pareils à ceux des Charites », « or et argent », qui sont des matières éclatantes, puis, à la suite l'un de l'autre, voici un vigoureux olivier, un endroit bien exposé, des flots d'eau jaillissant, le souffle léger des vents, la luminosité et la précieuse beauté des fleurs.

Homère confère à son expression grandeur et noblesse en utilisant une synecdoque dans ce passage[2] :

> Les Troyens cependant foncent droit vers le mur
> solidement construit ;
> au-dessus de leur tête, ils ont levé bien haut
> leurs peaux de bœuf séchées ;
> ils avancent avec de perçants cris de guerre. ‖

p. 72 Par la longueur des syllabes[3], en effet, il a élevé son style ; d'autre part, il jugeait le mot « bouclier » inconvenant : comme s'il voulait donner de la vigueur à son expression, il l'a appelé « bœuf[4] », terme

---

la cendre noire s'étalait.

[1] *Iliade*, XVII, 51–61 (Euphorbe, le Troyen, a blessé Patrocle, qu'Hector a achevé ; Ménélas, à son tour, frappe Euphorbe, qui s'écroule) :

> Ses cheveux, tout pareils à ceux qu'ont les Charites,
> se mouillèrent de sang, et leurs tresses aussi
> que tenaient enserrées de l'or et de l'argent.
> Lorsque le paysan, dans un lieu solitaire
> où l'eau jaillit en abondance,
> entoure de ses soins
> un vigoureux plant d'olivier,
> l'arbre, beau, bien venu, se balançant aux souffles
> des vents venant de tous côtés,
> se couvre de fleurs blanches ;
> mais un brusque ouragan, aux puissantes rafales,
> l'arrache de son trou, le couchant sur le sol.
> Tel apparut le fils de Panthoos, Euphorbe
> à la bonne pique de frêne,
> dès que l'eut abattu l'Atride Ménélas.

[2] *Iliade*, XII, 137–138 : les corps de troupe troyens se lancent à l'assaut du rempart que les Achéens ont dressé nuitamment autour de leur camp.

[3] Dans le vers 137, il y a une majorité de spondées.

[4] Un bouclier recouvert de cuir de bœuf se disait en grec, par synecdoque et sans doute dans le langage militaire, βοῦς (bœuf).

qui suggère en même temps quelque chose de grand. Et puis, comme si ce mot ne faisait pas bon ménage avec l'expression « lever en haut », il a ajouté « séché » : grâce, en effet, à la légèreté que suggère la sécheresse, il a à la fois rendu la chose vraisemblable et donné une apparence irréprochable aux idées.

En un autre passage, il dit :

Tout autour claironna le vaste ciel[1].

Par ces mots, il élève, jusqu'à la rendre majestueuse, l'idée de bataille, mais il emploie le terme « claironner » de façon impropre en parlant du ciel ; il recourt à deux procédés pour atteindre l'expression qui convient : par l'épithète[2], il amplifie la sonorité de la trompette, et par l'adjonction de la préposition[3], il fait provenir le son de tous les côtés du ciel.

Il est évident, bien sûr, que les mots de tous les jours confèrent au style de la simplicité. Exemple, ce vers :

Il place à ses côtés un siège misérable
ainsi qu'une table modeste[4].

Voyez aussi comme la grande diversité des périphrases donne à la fois de l'éclat au style et du charme à l'expression. Ainsi, quand Homère veut présenter les personnages de deux jeunes héros en insistant sur la valeur qui est propre à chacun d'eux, il dit tantôt « Sa Force Étéocle[5] » et tantôt « Sa sainte Puissance Télémaque[6] ». Il signalait ainsi, pour le premier, le caractère extraordinaire de sa robustesse, et pour le second, la faveur divine que lui valait sa sagesse.

Il y a aussi les allégories : grâce à une succession de plusieurs
p. 73 mots transposés, elles tournent la pensée vers un autre objet : ‖ voyez, en effet, comment, ayant choisi de parler sans passion ni chagrin des héros morts au combat, Homère s'arrange pour s'exprimer comme s'il s'agissait d'un tas de blé. Voici ses propos[7] :

---

[1] *Iliade*, XXI, 388 : les dieux, descendus en armes sur le champ de bataille, en viennent aux mains.

[2] μέγας (vaste).

[3] ἀμφὶ (autour de), ici pris adverbialement.

[4] *Odyssée*, XX, 259 : Télémaque, dont Ulysse s'est fait reconnaître, introduit dans le palais d'Ithaque le mendiant sous l'apparence duquel s'est déguisé le héros.

[5] *Iliade*, IV, 386.

[6] *Odyssée*, II, 409 et ailleurs (p. ex., XVI, 476 comme l'indique Winnington-Ingram).

[7] *Iliade*, XIX, 221–223. — Cette phrase fait partie d'un discours d'Ulysse parlant à Achille, lequel vient de reprocher aux Achéens de songer à manger, alors que lui ne rêve

Les hommes en ont vite assez de la mêlée
où, sur le sol, le bronze a couché[1] maintes tiges
— bien maigre est la moisson.

X. Quand ces idées se combinent entre elles, on obtient des discours et des aspects de discours, de même qu'on obtient des drogues et des parfums faits d'essences et de sucs de toute sorte.

Certaines idées, qui conduisent à la détente et à la gaieté, ont donné naissance au discours simple et agréable ; les autres, qui mettent en branle la réflexion et l'impétuosité, ont donné jour au discours politique et à celui qui est propre à la discussion.

Les aspects du discours politique, qui rappellent le masculin, sont la concision, la brièveté, la dignité, la générosité, la rudesse, la véhémence, la grandeur et la plénitude : autant d'aspects qui font penser à la supériorité naturelle au mâle, à sa taille, à la vigueur de son esprit et à la rapidité efficace avec laquelle il se porte aux actions les plus grandes.

Quant aux aspects du discours simple, ils sont la légèreté, la délicatesse, les joliesses et les douceurs, aspects dont certains révèlent le caractère relâché du sexe féminin, et d'autres, son penchant pour la parure.

La combinaison de ces aspects peut aboutir aussi, par exemple, au mordant de la raillerie, qui fait apparaître la rapidité, propre au sexe masculin, et la mesquinerie, propre au sexe opposé ; ou encore à l'application, qui possède la ténacité caractérisant le féminin, et la tension prolongée dans l'effort, qui caractérise le masculin.

En appliquant à chaque âme ces aspects du discours, soit simples, soit en combinaison, tantôt on persuadera par similitude, et tantôt on devra imposer ses vues en s'opposant à celles d'autrui[2].

Quant à la nature des figures par lesquelles il faut exprimer les idées, je ne crois pas nécessaire d'en parler longuement : la déclamation suffit à en donner des exemples. Chacune de ces figures, en effet, provoque dans l'esprit soit une sorte de contraction — ainsi les excuses —, soit une détente — ainsi les concessions ; ‖ elles donnent des

p. 74

---

que d'aller aussitôt venger Patrocle sur le champ de bataille.

[1] Alors que les manuscrits de l'*Iliade* ont ici ἔχευεν (a versé), ceux d'A.Q. ont ἔλεψεν (a pelé) : sans doute A.Q. (ou un copiste) a-t-il eu en tête un autre vers de l'*Iliade* (I, 236), où le sujet du verbe ἔλεψε est χαλκός (le bronze), là aussi.

[2] Si on fait entendre un discours rude à une personne qui a de la rudesse naturelle, elle sera disposée à l'admettre ; devant le même discours, une âme portée à la mollesse se rebif-

airs humbles — ainsi les précautions oratoires — ou majestueux — ainsi les sentences et les exposés. Voulons-nous le mieux discerner l'effet que produit chaque figure ? Observons les formes que chacune fait prendre au corps selon le moment de la déclamation : c'est la raison aussi pour laquelle on les a appelées des « figures[1] ».

Nous avons parlé en détail, dans notre ouvrage sur la Poétique[2], des principes et fondements grâce auxquels nous ferons selon les règles les imitations et les récits. Les éléments constitutifs de la Poétique sont imitation et narration ; chacune des deux se subdivise en formation morale et exposition. Quand ces éléments existent par eux-mêmes et seuls, — c'est souvent le cas — on les appelle Forme et Poème.

C'est grâce à ces mêmes éléments que l'enseignement par la musique aussi est utile. Homère suffit à nous le prouver. En effet, dans l'*Iliade*, quand Achille veut se consoler de la peine qu'il éprouve à cause de Briséis[3], Homère ne le représente pas en train de chanter n'importe quel refrain d'amour : pour endurcir son âme, le héros évoque les faits d'armes des Anciens[4], les repassant en esprit en s'accompagnant sur la cithare[5].

Parmi les aèdes qui, dans l'*Odyssée*, enseignent par la musique, l'un[6], pour détourner les prétendants de faire violence à Pénélope et de se montrer impies envers la déesse protectrice d'Ulysse[7], chante les

---

[1] Le mot grec σχῆμα s'applique aussi bien, par exemple, à une « figure » de danse qu'à une attitude corporelle quelle qu'elle soit.

[2] Ouvrage perdu d'A.Q.

[3] La captive qu'Agamemnon vient d'enlever à Achille.

[4] *Iliade*, IX, 186–189. — Le Ps.-Plutarque (*De la musique*, § 40) donne le même exemple pour prouver que « la musique est utile à l'homme ».

[5] Le terme κιθάρα, qu'emploie ici A.Q., est anachronique : l'instrument à cordes que cite Homère à l'endroit en question (et ailleurs) est la φόρμιγξ, synonyme de κίθαρις. Il s'agit peut-être de l'instrument à sept cordes représenté sur le sarcophage d'Haghia Triada, au Musée d'Héraklion (Cf. D. PAQUETTE, *L'Instrument de musique dans la céramique de la Grèce antique*, p. 90, fig. 10). Homère ne connaît pas la κιθάρα, qui n'apparaîtra que plus tard et deviendra un instrument de concert à nombreuses cordes, à caisse de résonance volumineuse et à montants creux, munis de résonateurs métalliques. Instrument d'origine sans doute asiatique, la grande cithare de concert a souvent été appelée Ἀσιάς, p. ex. par le Ps.-Plutarque, *De la Musique*, 6. (Cf. D. PAQUETTE, *o.c.*, planche IV B, p. 85 ; p. 91 ; p. 103 ; fig. C17, C 19, C 26 à 29, C 39, C 44).

[6] Phémios, au palais d'Ithaque envahi, en l'absence d'Ulysse, par les prétendants de Pénélope.

[7] Athéna.

malheurs qui ont frappé les Achéens à cause du sacrilège commis par le Locrien[1] ; voici les paroles d'Homère[2] :

> Il chantait le retour des Achéens, en proie
> aux maux que, depuis Troie, leur valut Athéna.

L'autre[3], faisant la leçon aux Phéaciens, qui vivent dans la mollesse, et stigmatisant les excès auxquels conduit souvent ce défaut, chante les liens qui ont capturé Arès et Aphrodite[4] et montre comment il n'est même pas donné à ces divinités d'échapper au châtiment mérité par les fautes qu'elles ont commises. Or, Ulysse en personne ne s'est pas fait connaître aux Phéaciens avant que Démodocos, en recourant à la musique, ne leur ait enseigné la valeur du héros et, grâce à l'éloquence de son chant, n'ait fait naître en eux le désir de connaître le savant inventeur. Ulysse, donc, dit à Démodocos : ‖

p. 75 Va ! poursuis ! Chante-nous l'histoire du cheval[5].

Et il ajoute :

> Ce piège qu'un beau jour Ulysse le divin
> fit entrer dans la place forte[6].

Ceci fait suite, en quelque sorte, au propos précédent — Homère, en effet, décrit le châtiment que subissent ceux qui, foulant aux pieds les lois, convoitent l'épouse d'autrui. Nous voyons, d'autre part, comment l'habile Ulysse, par nécessité pour soi-même, mais sans que les auditeurs aient à s'en plaindre, veut préalablement se faire louer par le musicien, comme s'il était question de quelqu'un d'autre. Après quoi, les Phéaciens ont, pour ainsi dire, envie de savoir. Ulysse leur fait donc plaisir et les satisfait quand il leur dit :

---

[1] Ajax, qui, violant le droit d'asile, avait tué la prophétesse Cassandre, fille de Priam, alors qu'elle avait cherché refuge dans le temple d'Athéna à Troie.

[2] *Odyssée*, I, 326.

[3] Démodocos, au palais d'Alkinoos, roi des Phéaciens, où Ulysse naufragé a été recueilli.

[4] Voir ci-dessus, p. 140, n. 4.

[5] *Odyssée*, VIII, 492. — Il s'agit évidemment du cheval de bois imaginé par Ulysse pour introduire les Achéens à l'intérieur des remparts de Troie.

[6] *Ibid.*, 494. — On notera que le texte donné par Winnington-Ingram porte δόλου, « ruse, piège » (mot apposé à ὅν, dont l'antécédent est ἵππου), alors que le texte de l'*Odyssée* établi par V. Bérard donne δόλῳ (« le cheval que, par ruse, … »), forme qui, d'après un scholiaste, était préconisée par Aristarque et Aristophane de Byzance.

Je me présente : Ulysse. Oui, Laërte est mon père.
Je suis connu du monde entier, tant j'ai de ruses,
et mon renom s'élève jusqu'au ciel[1].

B. *L'élocution*

XI. 5 Changeons de sujet, et « conduisant les Muses par la bride », comme le dit le plus illustre des Comiques[2], venons-en à l'élocution[3].

Il faut parler en premier lieu, et de toute nécessité, de ces éléments du texte que sont les lettres[4]. Pour leurs propriétés, il faut, comme cela s'impose, s'en rapporter à l'opposition qui existe entre les sexes — 10 nous en avons parlé plus haut[5].

Certaines lettres rendent un son assez doux, comme les voyelles ; d'autres, comme les muettes[6], un son rude ; d'autres, comme les semi-sonores[7], un son entre les deux.

Parmi les voyelles, les unes, prolongeant le son sans que rien ne 15 l'entrave, sont plus sonores et aussi, par conséquent, plus majestueuses : exemples : les longues ; d'autres, qui cessent de se faire entendre à peine le son est-il émis, sont moins sonores : ainsi en est-il des brèves ; quant aux voyelles intermédiaires, elles sont plus ou moins sonores selon la durée qu'on leur donne.

20 Parmi les semi-sonores, les unes, émettant du bord des lèvres[8] un sifflement ténu, sont assez rudes, exemples : les doubles et le *sigma* ;
p. 76 ‖ les autres[9] sont plus sonores.

---

[1] *Odyssée*, IX, 19–20. — On notera que le texte du vers 19, tel qu'il est donné par les manuscrits d'A.Q., s'écarte en deux endroits du texte qu'on lit dans les manuscrits de l'*Odyssée* ; il s'agit de variantes de détail : εἰμὶ et δόλοις chez A.Q. ; εἴμ' et δόλοισιν dans l'*Odyssée*.

[2] Dans *Les Guêpes* (v. 1022, qui fait partie de la parabase), Aristophane se flatte d'écrire désormais sous son nom personnel, après s'être caché sous des noms d'emprunt : « (Le poète) lâcha les muses d'autrui pour mener par la bride ses propres muses. » (Trad. H. VAN DAELE, C.U.F., 1958.)

[3] En grec : λέξις, terme que nous traduisons ailleurs par « texte », sens convenant moins ici.

[4] Nous avons signalé déjà (p. 96, n. 1) que les auteurs antiques confondent sous une même appellation « graphème » et « phonème ». Il s'agit ici, une fois encore, de phonèmes.

[5] Cf. chap. VIII, p. 135 sqq.

[6] C'est-à-dire les consonnes dentales, « gutturales » et labiales. — Cette classification des lettres figure déjà au Livre I, chap. XX (p. 96), où il est question de la quantité que les « lettres » ont en métrique.

[7] C'est-à-dire les liquides, les doubles et le *sigma*.

[8] « Entre les dents » serait plus exact.

[9] C'est-à-dire les liquides.

Parmi les liquides, les unes, soit *lambda* et *rho*, résonnent de la façon qui leur est propre, la langue affectant à la fois le souffle et la bouche[1] ; les autres, soit *mu* et *nu*, qui se produisent lorsque les voies du souffle[2] sont fermées — autrement dit : qui passent par le nez seul — résonnent moins.

Passons à présent aux [consonnes] « muettes » : les unes ne doivent qu'aux seules lèvres le son qu'elles rendent, le souffle forçant l'obstacle entre les deux lèvres : il s'agit du *bêta* et des consonnes qui l'encadrent[3] ; d'autres sont émises quand les lèvres s'écartent légèrement et que l'air s'échappe violemment en entier : il s'agit du *gamma* et des lettres qui sont les deux extrêmes de la série[4] ; d'autres, enfin, sont émises quand les dents se disjoignent soudain et que la langue lance le souffle tout d'un coup entre elles, comme s'il s'agissait d'une balle de fronde : c'est le cas du *tau*, du *thêta* et de la lettre qui se trouve être leur « moyenne[5] ».

Parmi ces « muettes », les unes, qui laissent sortir l'air doucement, de la région des dents, s'appellent « nues » et sont plus sonores que les autres[6] ; d'autres, qui sont émises de l'intérieur, de la région du pharynx, portent le nom d'aspirées[7] et se caractérisent par une grande rudesse ; les dernières, émises du centre du lieu phonateur, sont dites « moyennes[8] » et participent à la nature de chacune des deux autres catégories.

La nature des lettres détermine les groupements de lettres que constituent les syllabes : celles-ci ont la même nature que les lettres

---

[1] Pour prononcer le *lambda* et le *rho* (ce dernier étant roulé), la langue contient un moment l'air (= le souffle) dans la bouche avant de le laisser s'échapper.

[2] C'est-à-dire la bouche.

[3] Soit les labiales π et φ (ce dernier étant prononcé comme un *p* avec aspiration, et non comme le groupe *ph* en français). — Curieusement, A.Q. considère ici que les labiales se présentent dans l'ordre π, β, φ, le β étant la « moyenne » et π et φ, les « extrêmes ». L'ordre sera le même pour les « gutturales » et les dentales, les « sonores » étant à chaque fois « centrales ».

[4] Soit les « gutturales » κ et χ, « extrêmes » de la série κ–γ–χ (cf. n. 3).

[5] Soit le *delta*, dans la série τ–δ–θ (cf. n. 3).

[6] Ces muettes « nues » sont les sonores β, γ, δ. Cf. p. 97, n. 1.

[7] Soit φ, χ, θ. Cf. p. 97, n. 2.

[8] Nous disons « sourdes ». — Notons qu'ici le terme « moyennes » n'a plus le même sens que plus haut. Dans les séries π–β–φ, κ–γ–χ, τ–δ–θ, les moyennes (par la place qu'elles occupent) sont les sonores β, γ, δ ; ici, au contraire, les « moyennes » (par leur caractère plus ou moins « dur ») sont les sourdes π, κ, τ.

qui y dominent et imposent leurs caractères dans la prononciation[1].

Les syllabes longues engendrent dans le texte la solennité ; les syllabes brèves produisent l'effet contraire.

De la combinaison des syllabes naissent les pieds. Dans certains de ceux-ci, les syllabes longues se trouvent en tête[2], ou ne peuvent être décomposées[3], ou encadrent les autres[4], ou sont majoritaires[5] ; ces pieds-là sont les plus décents, les plus majestueux, et il en va de même des groupements, des membres, des périodes et des mètres qui en sont composés.

D'autres pieds ont une majorité de syllabes brèves, disposées comme nous venons de le dire[6] : ce sont des pieds plus simples, moins élevés.

Ici prend fin la partie de notre traité que nous avons consacrée, comme nous nous le proposions, aux idées, à l'élocution et aux combinaisons (qui s'y rencontrent).

C. *La musique*

XII. Mais continuons, et parlons à présent des éléments qui composent
p. 77 le plus spécifiquement la musique : les mélodies et ‖ les rythmes. Nous y ajouterons les instruments.

Comme il convient à des musiciens, nous exposerons, sans rien laisser dans l'ombre, le pouvoir de ces divers éléments[7].

Nous avons dit précédemment[8] que le rythme est à la mélodie comme le masculin est au féminin. Il nous faut à présent révéler en quoi consiste ce rapport.

---

[1] Une voyelle longue engendre normalement une syllabe longue, une voyelle féminine engendre une syllabe féminine, etc. Il va sans dire que « féminine » doit s'entendre ici dans un autre sens que quand on parle, en versification française, de syllabe ou de rime féminine.

[2] P. ex. le dactyle –◡◡.

[3] C'est-à-dire remplacées par des brèves. C'est encore le cas du dactyle, p. ex.

[4] P. ex. l'amphimacre –◡–.

[5] P. ex. l'épitrite ◡–––.

[6] C'est-à-dire : soit en tête (p. ex. l'anapeste ◡◡–) ou encadrant les autres (p. ex. l'amphibraque ◡–◡) ou en majorité (p. ex. le péon premier –◡◡◡).

[7] Il s'agit du pouvoir éducatif des éléments en question. — Après cette phrase, les manuscrits d'A.Q., suivis par Winnington-Ingram, présentent une proposition que Schäfke, dans sa traduction en allemand (p. 283, n. 7), a proposé de reporter plus loin, au début du développement sur les sons. Nous suivons l'avis de Schäfke. On trouvera donc cette proposition aux lignes 16–17 de la p. 150.

[8] Cf. Livre I, chap. XIX, p. 95, l. 16 sqq.

On découvre une opposition de nature entre les couples rythme-masculin et mélodie-féminin quand il s'agit de cas extrêmes ; mais un rythme, tout comme une mélodie, quand il s'agit d'un type « moyen », peut participer de la nature du masculin aussi bien que du féminin. En effet, si on compare telle mélodie à telle autre, puis, spécifiquement, tel rythme à tel autre, on peut découvrir qu'ils diffèrent également entre eux comme le masculin et le féminin. C'est que, si on considère l'essence même, il existe, entre rythme et mélodie, ce qu'on appelle « mélodie d'aspect rythmique[1] » ; semblablement, en ce qui concerne la qualité de l'un et de l'autre, un rythme ou une mélodie peuvent être « entre les deux » et se caractériser par un mélange variable, selon qu'ils sont à telle ou telle distance des extrêmes et des moyens ; au contraire, ceux qui en sont totalement éloignés participent de la nature de l'opposition qui existe entre eux[2].

a. La mélodie

L'étude de la mélodie doit nécessairement commencer par celle de ses éléments les plus petits, qu'on appelle « sons[3] ».

α. *Les sons*

À propos des sons, il y a entre eux cette même différence que nous définissions au début de notre étude : une différence d'*éthos*[4]. Certains sons sont fermes et masculins, d'autres sont relâchés et plus féminins ; et entre ceux-là, il en existe d'autres, mixtes, qui participent des deux caractères, étant plus ou moins masculins ou féminins.

C'est donc au départ de ces sons de différents caractères que se constituent les diverses espèces d'intervalles et que se complètent les systèmes[5], dont la nature est facile à déceler d'après le plus grand, soit

---

[1] A.Q. n'explique pas en quoi consiste ce ῥυθμοειδὲς μέλος. On peut imaginer un motif musical, bref sans doute, et peut-être répétitif, dont le dessin mélodique soit nettement moins perceptible que sa découpe rythmique.

[2] Disons plus simplement : si, d'une façon générale, les Anciens (comme le dit A.Q. : voir la n. 8, p. 149) ont opposé le rythme « mâle » à la mélodie « féminine » (laquelle ne fait qu'orner le rythme), il est vrai aussi qu'un rythme peut être plus féminin qu'un autre, et qu'une mélodie peut avoir un caractère plus ou moins viril.

[3] Voir la note 7 de la p. 149.

[4] Cf. I, VI, p. 35, l. 18–21.

[5] Un intervalle s'inscrit entre deux sons ; un système comprend autant de sons qu'il en existe à l'intérieur de l'intervalle dans lequel il s'inscrit. P. ex. le tétracorde inscrit dans la quarte ascendante *mi–la* comporte les quatre sons *mi–fa–sol–la*.

l'octave, que nous appelons aussi « *harmonia*[1] ».

Voilà pourquoi on a imaginé également de faire divers instruments : en effet, un chant composé dans un mode donné ne s'accompagne pas indifféremment sur la cithare ou sur l'aulos, car, s'il en était ainsi, on n'aurait eu nul besoin d'une telle diversité d'instruments et on ne serait pas diversement charmé selon qu'on entend l'un ou l'autre.

Mais nous reviendrons bientôt là-dessus[2].

XIII. Puisque, dans un chant comme dans une phrase instrumentale, on peut traiter la mélodie en employant des syllabes qui ressemblent à des
p. 78 sons d'instrument[3], ‖ nous avons choisi, parmi les lettres, celles qui conviennent pour solfier les airs.

Or, il existe sept voyelles, et, aussi bien entre les longues qu'entre les brèves, nous constatons les différences dont nous avons parlé ci-dessus. D'une façon générale, en effet, les voyelles qui ouvrent grandement la bouche ont des sonorités assez majestueuses et viriles ; au contraire, celles qui étirent la bouche en largeur[4] ont une prononciation plus faible et plus féminine.

Maintenant, passons-les en revue spécifiquement : parmi les longues, le son ω[5] est mâle, puisque arrondi[6] et dense, tandis que le son η est féminin : en effet, quand on le prononce, le souffle se dissipe en quelque sorte et se trouve filtré.

Parmi les brèves, le son ο révèle un caractère masculin, parce qu'il enroule l'appareil phonateur et qu'il ramasse le son avant qu'il ne soit distinctement prononcé ; au contraire, le ε a quelque chose de féminin, car il oblige, pour ainsi dire, à bâiller pendant son émission.

---

[1] Cf. I, VIII, p. 44, l. 2. — *Harmonia* a ici le sens de « mode ». Parmi les systèmes, il n'y a que les octaves dont les aspects (soit les modes) ont reçu dans l'Antiquité des noms révélateurs (dorien, phrygien, etc.) auxquels se sont attachés des adjectifs éthiques (viril, relâché, etc.) : cf. p. 46, n. 2.

[2] Au chap. XVI, p. 163 sqq.

[3] Il s'agit ici de recourir au procédé qui consiste à énoncer chaque son d'une mélodie au moyen d'une syllabe donnée (chez nous : *do*, *ré*, *mi*, etc.), qui n'a plus rien à voir avec les paroles du chant ni avec son timbre s'il s'agit d'un motif instrumental. Comme on va le voir, la pratique antique, procédant par syllabes τε, τα, τη, τω, pouvait évoquer, plus facilement que la nôtre, des sons instrumentaux : cf. ci-après, p. 153, l. 7–8, avec la note 4.

[4] Comprenons : « qui se prononcent en étirant les lèvres latéralement ».

[5] *Oméga* était prononcé ɔ (*o* ouvert et prolongé, comme dans « hors ») et non comme notre *ô* fermé.

[6] Allusion sans doute au fait qu'on le prononce avec la bouche arrondie.

Parmi les voyelles mixtes[1], c'est α qui est la plus propre au chant[2]. En effet, à cause de sa sonorité large, il est de nature à s'allonger facilement. Il n'en va pas de même des autres voyelles mixtes, dont la sonorité est plus ténue. D'autre part, on peut déceler en ces voyelles un caractère à mi-chemin entre les deux extrêmes : α est à la fois apparenté et opposé à η : tantôt il s'emploie au contraire de η, et dans ce cas il est masculin ; tantôt il est son équivalent, et dans ce cas il est féminin[3].

On en voit aussi la preuve dans les différences qu'on observe entre deux dialectes et qui sont dues au fait que les peuples s'opposent entre eux tout autant que les langues qu'ils parlent. Je pense au dorien et à l'ionien : le dorien évite la féminité du η et remplace habituellement son emploi par celui de α, pour faire viril ; l'ionien, lui, reculant devant la dureté du α, a un penchant pour η[4].

La lettre ε est féminine dans la plupart des cas, comme nous l'avons dit ci-dessus, mais du fait qu'elle fait entendre, si on l'allonge, un son semblable à celui de la diphtongue αι, qui s'écrit avec un *alpha*, elle prend un caractère masculin dans certains cas peu nombreux.

Mais si on veut bien passer en revue les formes que prennent les articles et les désinences aux différents cas de la déclinaison, on constatera à l'évidence que, dans les mots masculins, ce sont les lettres *p. 79* masculines qui dominent ‖ et se situent à la finale, tandis que, dans les mots féminins, ce sont les lettres et les sons de même caractère fémi-

---

[1] Littéralement « à deux durées» : ce sont celles qui sont tantôt brèves et tantôt longues : α, ι, υ.

[2] Le son *a*, ouvrant la bouche largement, est, de fait, le plus chantable. C'est la raison pour laquelle, dans la tragédie attique, p. ex., les passages lyriques (chœurs ou monodies) sont écrits dans une langue conventionnelle, où les η sont remplacés par des α. Dans les fragments chantés que nous avons conservés, même s'ils ne sont pas extraits de tragédies, cet usage est assez souvent respecté : cf. PÖHLMANN, n° 1, 2, 4, 5, 19, 20, 21, 22, 23, 30. — Il est curieux de constater que parmi les quatre pièces attribuées à Mésomède (PÖHLMANN, n° 1, 2, 4, 5), seule l'Invocation à la Muse (n° 1) fait exception à l'usage en question.

[3] La désinence du nominatif singulier des substantifs de la première déclinaison est aussi bien -α (p. ex. ἀλήθεια) que -η (p. ex. δικαιοσύνη) : ici, α et η sont « apparentés » et α se colore de la féminité propre à η ; en revanche, l'ionien ἱστορίη s'oppose à l'attique ἱστορία : ici, -α est l'opposé de -η, et il impose son caractère masculin contre celui du η.

[4] Si les Ioniens utilisent η là où les Doriens (comme tous les Grecs qui ne sont pas Ioniens ou Attiques) ont α, cela s'explique par une évolution phonologique, et non pour les raisons à coloration moralisante que donne A.Q. et qui rejoignent des préoccupations qui ont envahi une grande part de la littérature grecque tardive. (Nous devons cette note à M. Paul Wathelet, professeur ordinaire de l'Université de Liège, et nous l'en remercions.)

nin ; dans les mots neutres, c'est tantôt l'un et tantôt l'autre[1].

XIV. Quatre voyelles — celles qui se prêtent à un allongement quand on chante[2] — ont été donc utilisées pour énoncer les sons. Par ailleurs, comme il fallait aussi leur adjoindre une consonne, afin d'éviter que la prononciation des voyelles seules n'engendre une série d'hiatus, on leur accole la plus belle des consonnes, le *tau* : c'est cette consonne, en effet, qui signale les initiales des articles[3] ; seule, elle rend un son qui rappelle celui des instruments à cordes[4] ; elle est également celle qui est la plus douce à prononcer. En effet, elle ne fait pas intervenir un souffle plus ou moins puissant, qui lui donnerait de la rudesse, comme c'est le cas pour les aspirées ; elle ne laisse pas la langue immobile, comme chacune des autres consonnes sonores ; elle n'émet pas un sifflement grossier et vulgaire, comme le font les consonnes doubles et le *sigma* ; elle n'est pas davantages ténue et faible, comme le sont les liquides.

Cela étant, les sons qu'on énonce avec *êta* sont mous, tout à fait passifs et efféminés[5] ; ceux qu'on énonce avec *oméga* sont actifs et virils ; parmi les sons intermédiaires, ceux qu'on énonce avec *alpha* ont un caractère plutôt masculin, tandis que ceux qu'on énonce avec *epsilon* sont plutôt féminins.

Les intervalles engendrés par des sons ont les mêmes caractères que les sons eux-mêmes ; à leur tour, les systèmes qui s'inscrivent dans un intervalle donné se définissent comme cet intervalle lui-

---

[1] Il est vrai que l'article masculin (ὁ, τὸν, τοῦ, τῷ, οἱ, τοὺς, τῶν, τοῖς) et les désinences des masculins de la deuxième déclinaison présentent à tous les cas un son « masculin » (ο ou ω) ; mais l'article féminin (ἡ, τὴν, τῆς, τῇ, αἱ, τὰς, τῶν, ταῖς) ne présente le son η « féminin » qu'au singulier, le pluriel présentant les sons « masculins » α et ω ! Le neutre (τὸ, τὸ, τοῦ, τῷ, τὰ, τὰ, τῶν, τοῖς), avec ses sons tous masculins (ο–ω–α) est bien moins « mixte » que le féminin. En outre, A.Q. n'a pas songé qu'il existe des substantifs féminins en -ος, et que la troisième déclinaison ne fait pas de différence de désinences entre les noms masculins et les noms féminins ; etc. L'auteur s'est laissé entraîner par l'envie de systématiser à tout prix.

[2] Soit α, ε, η, ω.

[3] Ainsi les formes τὸν, τοῦ, τῷ, etc.

[4] Aristophane, dans les *Grenouilles* (v. 1281 sqq.), met dans la bouche d'Euripide une critique bouffonne de la lyrique d'Eschyle, « fabriquée par emprunts à des nomes citharodiques » (c.-à-d. chantés avec accompagnement d'un instrument à cordes, comme la lyre ou la cithare) ; pour parodier cette lyrique, Euripide chante une pièce où revient, tous les deux vers, ce refrain cocasse : τοφλαττοθραττ (*bis*). L'accumulation des dentales dans cette formule veut sans doute imiter un motif joué sur des cordes grattées avec le plectre.

[5] Cette conception peut provenir de l'idée que les Ioniens (dont le dialecte se caractérise par l'abondance des η) sont efféminés.

même : sont des cas extrêmes[1] ceux qui sont énoncés par des syllabes dont les voyelles sont pareilles ; sont des cas mixtes ceux qui s'énoncent avec des voyelles dissemblables[2]. Et si un système se chante en un mouvement mélodique qui procède par intervalles incomposés[3], la mélodie participe à sa qualité[4] ; tandis que si la composition mélodique procède par sauts d'intervalles, la mélodie prend le caractère des sons qui reviennent le plus souvent[5].

Dans le premier[6] système, qui est un tétracorde[7], le premier son est émis avec le son ε, et les sons suivants se succèdent en se chantant sur des voyelles dans l'ordre normal de celles-ci : le deuxième son se
p. 80 chante en α, le troisième en η et le dernier[8] en ‖ ω, les voyelles se succédant comme il se doit dans leur multiplicité, sans que rien n'en vienne troubler l'ordre. Quant aux sons qui viennent ensuite, on les énonce en consonance[9] des trois derniers cités[10].

---

[1] C'est-à-dire franchement masculins ou franchement féminins.

[2] Prenons comme exemple la quarte ascendante *si–mi*, intervalle où s'inscrit le système tétracordal *si–do–ré–mi* : en ton dorien (cf. ci-dessous, n. 10), *si* et *mi* s'énoncent chacun τα, et ce sont les sons extrêmes du tétracorde en question, dont les sons s'énoncent successivement τα – τη – τω – τα : on voit qu'aucun des sons médians ne s'énonce τα. Un tel tétracorde aura un caractère « viril », puisque « α sert à énoncer des sons à caractère plutôt masculin ». Or, ce tétracorde, avec son demi-ton au grave, est de type « dorien » (voir le tableau p. 45 en note). En revanche, le tétracorde *do–ré–mi–fa*, qui s'énonce τη – τω – τα – τη, est de type « lydien » (avec le demi-ton à l'aigu), et ses extrêmes en η lui donnent un caractère « féminin ».

[3] C'est ce que les Grecs appelaient ἀγωγή, mouvement mélodique par degrés conjoints (cf. p. 48, l. 8–10, avec les n. 2 et 3).

[4] C'est-à-dire : prend le caractère « viril » ou « féminin » du système.

[5] Les sons qui reviennent le plus souvent dans une mélodie donnée sont la « mèse mélodique » et les degrés extrêmes de l'octave modale : cf. M.I. HENDERSON, *The Growth of the Greek ἁρμονίαι*, et nos articles « *Aristide Quintilien et les modes musicaux antiques* » et « *Accents, mélodie et modalité dans la musique antique* ». — C'est dire que la mélodie aura pratiquement le même caractère que le mode sur lequel elle est composée.

[6] Dans tout ce passage, « premier », « deuxième », etc. doivent se comprendre « en commençant par le grave ». A.Q. se réfère à une double octave concrétisant une tonalité (voir le Tableau-Annexe II, p. 251).

[7] Soit, p. ex., en ton dorien, *la–si–do–ré* ; comme on le voit dans les mots suivants, ce tétracorde se « solfiait » τε – τα – τη – τω, τε représentant le proslambanomène (la_2). Quelle que soit la tonalité dans laquelle on exécute le Grand Système Parfait, le tétracorde grave se « solfiera » toujours de la même façon. Ce tétracorde est de type « phrygien », avec le demi-ton au centre.

[8] Soit le quatrième, puisque le tétracorde ne comporte que quatre sons.

[9] Il s'agit d'une consonance de quarte.

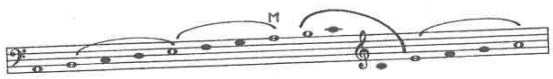
[10] En restant dans le ton dorien, les trois derniers sons cités sont *si–do–ré* ; ceux qui

Le son en ϵ est seul au début de la première octave[1] et de la deuxième octave[2], et il signale la mèse[3], octave du proslambanomène. Nous dirons plus loin[4] pour quelle raison.

À nouveau, selon les sons qui sont les extrêmes [d'un système][5], ou qui reviennent en plus grand nombre, ou qui s'imposent pour l'une et l'autre de ces deux raisons, ou encore qui, tout en étant différents, dominent d'une autre manière, par exemple dans un mélange, les systèmes ont telle ou telle qualité[6], et ce sont ces différents systèmes qui

---

viennent ensuite sont *mi–fa–sol* : *mi* est la quarte supérieure de *si* ; *fa*, celle de *do* ; *sol*, celle de *ré*. On « solfiera » donc *mi* par τα (comme *si*), *fa* par τη (comme *do*) et *sol* par τω (comme *ré*). Le Grand Système Parfait se « solfiera » donc, quelle que soit la tonalité :



τϵ τα τη τω τα τη τω τϵ τα τη τω τα τη τω τα (ou τϵ)

[1] Soit, en ton dorien, l'octave grave $la_2 - la_3$. Le premier son au grave de cette octave est le proslambanomène. — Signalons que l'Anonyme III de Bellermann, § 77 (p. 126–129 Najock) donne τα (et non τϵ) pour le proslambanomène.

[2] Soit, toujours en ton dorien, l'octave supérieure $la_3 - la_4$, dont le premier son au grave est la mèse.

[3] Soit la_3, octave supérieure du proslambanomène la_2. Le texte de cette dernière proposition a donné lieu à plusieurs corrections. Nous comprenons καὶ (avec Riemann) τὴν ὁμόφωνον τῷ προσλαμβανομένῳ τὴν μέσην δείξει (avec Meibom). — Dans cette phrase, « homophone » peut signifier « situé à l'octave », car deux sons situés à l'octave l'un de l'autre étaient parfois ressentis comme sonnant à l'unisson : cf. PTOLÉMÉE, *Harmonique*, I, 7, p. 15 Düring, l. 11–12 : « Les sons homophones sont ceux qui, quand on les fait sonner ensemble, produisent à l'oreille l'impression qu'il n'y en a qu'un ; exemples : les octaves et leurs redoublements. »

[4] Cf. III, XXI *in fine*, p. 226, l. 1–3, où *epsilon* est dit « symbole de la génération » : c'est sans doute pour cette raison que, d'après A.Q., il se trouve « au début » de chacune des deux octaves *la–la* du Grand Système Parfait, octaves qu'il semble donc « engendrer » (si on part du grave). On verra au même chapitre que *epsilon* caractérise le son émis par la Lune, laquelle est « responsable de toute génération » (p. 220, l. 17–18).

[5] Il s'agit à présent, d'un système tel que l'octave.

[6] Ainsi, une octave *do–do*, « solfiée » τη – τω – τα – τη – τω – τϵ – τα – τη, s'inscrit entre deux τη « efféminés » (cf. *supra*) et présente en outre un τϵ « nettement féminin » : elle a un caractère « féminin », celui qu'on s'attendait à voir attribuer au mode lydien qu'elle représente. Par contre, l'octave *mi–mi*, « solfiée » τα – τη – τω – τϵ – τα – τη – τω – τα, s'inscrit entre deux τα « plutôt masculins » et n'a que trois sons « féminins » (τη – τϵ – τη) contre cinq « masculins » (τα – τω – τα – τω – τα) ; elle a un caractère « viril » : c'est l'octave qui représente le mode dorien.

donnent les modes[1].

β. *Les modes*

En se servant des modes comme on l'a dit plus haut, appliquant à chaque âme le mode qui, soit lui ressemble, soit s'y oppose, on démasquera le caractère mauvais qui s'y cache, on le soignera et on en introduira un meilleur[2]. Si on trouve en celui qu'on éduque un fond sans noblesse, rébarbatif, on recourra à la persuasion et on arrivera à son but en l'amenant à un changement radical, et cela par le passage à un stade intermédiaire ; si au contraire on est en face d'un fond de valeur, de bonne qualité, on y arrivera en le développant, grâce à la similitude, jusqu'à ce qu'il parvienne à l'exacte mesure.

Si on a affaire à un cas clair, on n'aura besoin que d'un seul mode, d'une seule mélodie : ceux qui seront utiles ; si au contraire le cas est obscur, mal identifiable, on devra appliquer au début la première mélodie venue : si le sujet y est sensible, on s'en tiendra à la même mélodie ; si au contraire il reste sans réaction, il faudra recourir à une modulation[3]. Il n'est pas absurde, en effet, de croire que celui qui supporte mal tel type de mélodie, aimera le type opposé.

Les modes, comme je l'ai dit, ressemblent aux sons[4] qui y sont majoritaires ou aux sons qui les encadrent, et ces sons s'apparentent aux mouvements et aux affections de l'âme.

---

[1] Un mode (ἁρμονία) est défini par un aspect (εἶδος) d'octave, c'est-à-dire par un système.

[2] Il s'agit donc d'appliquer à l'éducation ce qu'on a appelé l'éthos des modes. Rappelons-nous que les ἁρμονίαι des « très très anciens » (cf. p. 51, l. 13 – p. 54, l. 1) ne représentaient pas des « aspects d'octave » exactement semblables à ceux que connaîtra la théorie des manuels hellénistiques. Si on « solfie » à l'antique la *Ludisti*, on constate que la série τη – τω – τϵ – τα – τη – τω – τα – τη, encadrée par deux τη, pouvait être qualifiée de « relâchée », tandis que la *Phrygisti* (τω – τϵ – τα – τη – τω – τα – τη – τω – τω : six sons « virils ») et la *Dôristi* (τω – τϵ – τα – τη – τω – τα – τη – τω – τα : six sons « virils ») pouvaient être retenues comme « mâles » et donc « bonnes ». Mais la façon de solfier ces gammes enharmoniques, où les tétracordes sont rarement normaux, n'est pas certaine. On verra plus loin (p. 226, l. 4–10 et n. 10) quels sont, parmi les modes « récents », ceux qui sont masculins et ceux qui sont féminins ; voir aussi p. 46, n. 2.

[3] C'est-à-dire changer de mode et de rythme — autant dire changer de mélodie.

[4] Les manuscrits ont ici le mot διαστήμασιν, « intervalles » : on ne voit pas quel mode, inscrit dans une octave, pourrait contenir « en majorité » tel ou tel intervalle. Si on se reporte aux lignes précédentes, on voit que le caractère des systèmes leur vient des *sons* qui en sont les extrêmes ou qui y reviennent en plus grand nombre (cf. p. 155, n. 6). Le mot διαστήμασιν est sans doute une glose : un scribe aura voulu rappeler, sans raison ici, qu'un mode a le même caractère que l'*intervalle* dans lequel il s'inscrit, ce qu'A.Q. a dit précédemment en parlant des systèmes (cf. p. 153, l. 22 sqq.).

En effet, l'école de Damon[1] a démontré que c'est par similitude que les sons d'une mélodie continue façonnent, chez les enfants et chez les hommes déjà avancés en âge, un caractère qui n'y existait pas[2], et qu'ils extirpent un caractère, même s'il y était profondément ancré. Dans les modes que Damon nous a transmis[3], du moins, on peut découvrir que, parmi les sons mobiles[4], ce sont tantôt les sons féminins et tantôt ‖ les sons masculins qui sont soit majoritaires, soit en minorité, soit même tout à fait absents[5], ce qui montre que, selon le caractère de chaque âme, il y a aussi un mode qui a son utilité[6].

p. 81

C'est pourquoi également, parmi les parties de la composition mélodique, celle qu'on appelle « trictrac[7] » est la plus utile, parce qu'on l'observe chaque fois qu'il s'agit de choisir les sons les plus nécessaires.

γ. *Les tonalités*

Passons aux systèmes[8]. Parmi ceux-ci, les plus graves conviennent, quand il s'agit de formation, à un sujet physiquement et morale-

---

[1] Damon fut le maître de musique de Socrate. Voir l'étude que lui a consacrée Fr. LASSERRE dans son édition de *Plutarque, De la Musique*, Introd., chap. VI, et Carnes LORD, *On Damon and Music Education*.

[2] Cf. ARISTOTE, *Politique*, VIII, 5, 4, p. 1339a : « La musique peut [...] donner au caractère certaine qualité » ; *ibid.*, 8, p. 1340a : « Dans les chants eux-mêmes on trouve des imitations des caractères. »

[3] Il s'agit vraisemblablement des *harmoniai* des « très très anciens », dont A.Q. a parlé au Livre I, p. 51, l. 13 – p. 54, l. 1.

[4] C'est-à-dire les deux sons qui, à l'intérieur d'un tétracorde, varient de hauteur selon qu'on est en genre diatonique, en genre chromatique ou en genre enharmonique : cf. p. 34, l. 10–13, avec la note 8, et tableau p. 30 en note.

[5] Dans les *harmoniai* « très très anciennes » (cf. ci-dessus, note 3), plusieurs tétracordes sont anormaux, soit que des sons étrangers s'intercalent parmi les sons mobiles (le *sol* en Δωριστί et en Μιξολυδιστί ; les deux *sol* en Φρυγιστί ; le *do* en Ἰαστί et en Συντονολυδιστί), soit que les sons mobiles attendus soient absents (p. ex. entre *la* et *ré* en Ἰαστί). On peut supposer que quand un son mobile s'ajoutait aux deux sons mobiles normaux, selon qu'on le « solfiait » τα (ou τω) ou τη (ou τε), il était « masculin » ou « féminin », et que le caractère du mode dépendait de la majorité de sons masculins ou féminins qui s'était ainsi créée. Quand les sons mobiles étaient absents à l'intérieur d'un intervalle de quarte, τη et τω étaient peut-être absents de la série quand on solfiait le mode en question, et le caractère de celui-ci pouvait s'en ressentir.

[6] Cf. ARISTOTE, *Politique*, VIII, 5, 8, p. 1340a : « La nature des modes diffère, si bien qu'en les entendant on est mis dans d'autres dispositions : on n'a pas les mêmes réactions à l'audition de chacun d'eux. »

[7] C'est la πεττεία : cf. p. 72, l. 10 et n. 5.

[8] Il s'agit ici des échelles plus ou moins graves concrétisant chacune une tonalité et

ment mâle ; le souffle, venant du bas, y est émis en abondance et avec force, ce qui les rend rudes ; par le choc d'une plus grande quantité d'air s'échappant par les voies largement ouvertes, ils expriment le véhément et le sérieux. Quant aux systèmes aigus, ils conviennent au féminin ; le choc de l'air émis superficiellement dans la région des lèvres leur confère une ténuité qui les rend plaintifs et criards.

Certains systèmes, grâce aux sons qui s'y succèdent avec régularité et aisance, sont plus uniformes[1] ; d'autres, par suite des passages d'un « lieu » à un autre qui les caractérisent, sont plus rudes et autrement agités ; modulant soudainement vers les registres opposés, ils engendrent dans l'esprit une violente tension.

Or, parmi les tonalités, le ton dorien est le plus grave[2] ; il convient au caractère mâle ; c'est de ce ton et de son degré initial[3] que nous avons fait[4], quand il s'agit de chant vocal, le point de départ : il se trouve au milieu de l'octave la plus grave[5] ; il est la limite à l'aigu de la quarte hypatoïde[6] et au grave, de la quinte mésoïde[7] selon le mode hypodorien[8].

La tonalité qui se situe un ton plus haut que le dorien[9] est de caractère moyen ; celle qui est plus aiguë[10] d'un diton, c'est-à-dire du plus grand des intervalles incomposés[11], est plus féminine ; les

---

situées à l'intérieur d'un même registre vocal ou modulant d'un registre à un autre (voir I, X, p. 54 sqq.).

[1] λειότερα est une addition de Meibom ; le passage est obscur.

[2] Comprenons : « de ceux qui sont entièrement chantables » ; cf. p. 57, l. 1 sqq. et p. 61, l. 3–9, avec la note 3.

[3] Comprenons : « le premier son au grave », soit *la*.

[4] Cf. I, X, p. 37, l. 1 – p. 38, l. 3, avec les notes.

[5] Pour les Grecs, l'octave la plus grave de toutes est mi_1–mi_2, en ton hypodorien ; le degré « initial » du ton dorien est « au milieu » de cette octave.

[6] La quarte la plus grave est la quarte inférieure du ton hypodorien : *mi–la*. Cette quarte se retrouve à l'aigu du ton dorien, deux octaves plus haut.

[7] La quinte englobant le tétracorde des mèses en ton hypodorien est la quinte ascendante *la–mi*. Cette quinte se retrouve au grave du ton dorien.

[8] Le mode hypodorien (mode de *la* sans accidents) a la quinte ascendante *la–mi* au grave et la quarte ascendante *mi–la* à l'aigu ; le ton dorien (double octave *la–la–la* sans accidents ; voir le Tableau-Annexe II, p. 251 sq.) présente deux fois, au grave et à l'aigu, le mode de *la*, soit le mode hypodorien : voir le tableau p. 57, n. 2.

[9] Soit la tonalité phrygienne.

[10] Comprenons : « que le dorien » ; il s'agit du ton lydien.

[11] En genre enharmonique, l'intervalle incomposé (cf.p. 38, l. 4–8) de tierce majeure apparaît à l'aigu de chaque tétracorde (voir tableau p. 30 en note).

tonalités intermédiaires[1] doivent être comptées comme participant de l'un et l'autre caractère.

Si l'on envisage à présent les instruments — car leurs sons embrassent une tessiture plus étendue[2] —, ceux qui descendent au grave du proslambanomène de la tonalité dorienne sont les plus caverneux et possèdent un caractère mâle ; ceux qui montent à l'aigu jusqu'au diatonos[3] sont de caractère mixte ; ceux enfin qui viennent après ceux-là, en montant davantage, sont les plus aigus et les plus féminins.

p. 82 Et voilà ce qui concerne ‖ les mélodies : celles d'entre elles qui sont viriles et décentes servent quand il s'agit de former ; celles qui sont de moindre qualité, il faut bien s'en servir pour certains divertissements.

b. Le rythme

XV. Parmi les rythmes, les plus calmes sont ceux qui commencent par les éléments en *thésis*[4] : dès le départ, ils tranquillisent l'esprit ; sont plus agités ceux qui commencent par les éléments en *arsis*[5] et qui font intervenir le choc[6] après que la voix est entrée en jeu[7].

Ceux qui conservent, dans les périodes, leurs pieds complets sont les plus naturels ; ...[8] les silences ... Ceux qui ont leurs [durées] brèves

---

[1] Soit l'iastien (entre dorien et phrygien, un demi-ton à l'aigu du dorien) et l'éolien (entre phrygien et lydien, un demi-ton à l'aigu du phrygien). Voir le Tableau-Annexe II, p. 251 sq). Notons qu'A.Q. ne parle ici que des tonalités entièrement chantables (cf. p. 61, l. 3–6), soit dorien, phrygien et lydien, en y ajoutant les tonalités intermédiaires, qui sont évidemment chantables aussi en entier.

[2] Littéralement « sont plus variés » ; comprenons : « que les voix humaines ».

[3] Il s'agit du sol_3, « son diatonique » du tétracorde des Hyperbolées en tonalité dorienne ; c'est l'une des notes les plus aiguës qu'on puisse chanter, d'après A.Q.

[4] Voir p. 76, n. 2. — Exemples : un rythme dactylique, trochaïque, etc.

[5] P. ex. un rythme anapestique ou iambique.

[6] La *thésis* est le temps de la mesure sur lequel le pied du danseur ou du musicien marquant la mesure *frappait* le sol.

[7] Aristote (*Politique*, VIII, 5, 9, 1340b) n'explique pas musicalement les différences qu'il établit entre les rythmes : « Les uns ont un caractère plus posé ; les autres, un caractère agité ; et parmi ceux-ci, certains ont leurs mouvements plus vulgaires et d'autres, plus décents. »

[8] Meibom a décelé ici une lacune, où A.Q. devait parler des rythmes où certaines durées sont remplacées par des silences (cf. p. 92, l. 12 sqq.). Nous croyons que les mots τοὺς κενοὺς (les silences),qui apparaissent dans le texte grec de la phrase suivante, devaient faire partie de la proposition disparue, et nous les remplacerions volontiers, à la place qu'ils ont prise, par τοὺς χρόνους (les durées). On ne voit pas, en effet, pourquoi des *silences* de courte durée donneraient à un rythme un caractère « vulgaire, ordinaire », alors que des

sont les plus simples : ils ont un caractère terre-à-terre ; au contraire, ceux qui les ont longues, sont plus majestueux.

Ceux qui sont ordonnés selon le rapport égal[1] sont les plus plaisants, étant donné leur régularité ; ceux qui relèvent d'un rapport superparticulier[2] sont agités, pour la raison opposée ; ceux qui sont en rapport double sont mixtes : ils participent de l'irrégularité parce que leurs éléments ne sont pas d'égale durée, mais ils participent de la régularité parce que les nombres qui les définissent forment un entier et que le rapport qui les exprime n'implique aucun reste[3].

Parmi les rythmes de genre égal, les uns, composés de seules brèves, sont très rapides et assez bouillants ; d'autres, composés de seules longues, sont plus lents[4] et apaisés ; ceux enfin qui présentent un mélange de brèves et de longues sont mixtes. S'il arrivait, par ailleurs, que les pieds soient constitués de durées très longues, l'apaisement de l'esprit se révélerait plus grand.

Voilà pourquoi nous voyons que les rythmes à brèves sont efficaces dans les danses pyrrhiques ; les rythmes à mélange servent dans les danses de caractère moyen, et les rythmes à durées très longues dans les hymnes sacrés[5], dont l'usage s'est transmis longtemps, à une époque où l'on témoignait d'une longue pratique de ces hymnes et de son attachement au sol natal, et où, par l'égalité et la longueur des durées, on formait son esprit à la décence, considérant qu'elle est la santé de l'âme. En effet, quand on envisage les battements du pouls, les plus sains, ici aussi, sont ceux qui font alterner systoles et diastoles avec une périodicité égale.

Les rythmes en rapport sesquialtère sont ceux qui, normalement, provoquent le transport le plus violent, comme je le disais tantôt. Par-

---

silences prolongés créeraient une « majesté » : c'est la durée (χρόνος) plus ou moins longue des syllabes (ou des « notes ») qui nous paraît être ici en question.

[1] Pour tout ce passage, cf. le chapitre XIV du Livre I, p. 81, l. 11 – p. 82, l. 10.

[2] C'est-à-dire de forme $\frac{n+1}{n}$.

[3] Le rapport double $\binom{2}{1}$ équivaut au nombre 2, nombre entier.

[4] Les mots « d'autres, composés de seules longues, sont plus lents » traduisent οἱ δὲ διὰ μακρῶν μόνων βραδύτεροι, conjecture très plausible de Westphal.

[5] Les « nomes » : cf. p. 122, l. 14 sqq., avec la note 1. — On notera que dans un hymne à Apollon conservé sur un papyrus du II^e^–III^e^ s. ap. J.-C., le *Péan de Berlin* (PÖHLMANN, n° 30), *toutes* les syllabes sont *longues* et qu'à neuf reprises une de ces syllabes se chante sur un mélisme exceptionnellement prolongé, d'une durée de *trois longues* (voir la dernière mesure des lignes 3f à 11f). Cf. p. 103, n. 4.

p. 83 mi ceux-ci, c'est l'épibate[1] qui est le plus agité : il trouble ‖ l'âme par sa double *thésis* et met le comble à l'excitation par la longueur de son *arsis*.

Parmi les rythmes qui s'établissent selon le rapport double, les trochées et iambes simples engendrent de la vitesse ; ils sont chaleureux et dansants. Ceux qu'on appelle « orthios[2] » et « sémante[3] » gagnent en dignité grâce aux sons très prolongés qui y sont en grand nombre.

Voilà quels sont, parmi les rythmes, ceux qui sont simples.

Quant aux rythmes composés, ils sont plus passionnés, du fait que, le plus souvent, les rythmes dont ils sont constitués présentent une inégalité ; ces rythmes composés engendrent également un grand trouble par le fait que même le nombre qui a présidé à leur édification[4] ne maintient pas chaque fois la même disposition, mais commence tantôt par une longue pour se terminer sur une brève, ou vice versa, et par le fait que l'attaque de la période se fait tantôt par la *thésis* et tantôt à l'inverse. Les plus passionnés sont ceux qui se composent de plus de deux rythmes[5] : c'est chez eux, en effet, que l'irrégularité est la plus grande. C'est aussi pourquoi, donnant lieu à des mouvements corporels de toute sorte, ils plongent l'esprit dans un trouble profond. Il faut ajouter que ceux qui se limitent à un seul et même genre rythmique[6] provoquent moins d'agitation, tandis que ceux qui modulent d'un genre à d'autres genres tiraillent violemment l'âme, la contraignant à se laisser différemment impressionner à chaque changement et à se conformer à chacun de ces mouvements si variés.

Voilà pourquoi, en matière de pulsations artérielles aussi, celles qui gardent le même aspect tout en manifestant de légères différences de durée, sont agitées, certes, mais non dangereuses, tandis que celles qui varient considérablement en durée ou qui changent de genre rythmique, sont redoutables et peuvent entraîner la mort.

---

[1] Il s'agit du péon épibate (⏑:–:⏑:–, ou peut-être –⏑:–). Cf. p. 88, l. 4–5, avec la note 3.

[2] Le pied appelé *orthios* (–:–⏑) est une variété longue de l'iambe (⏑:–).

[3] Le trochée sémante (–⏑:–) est le redoublement du trochée simple (–:⏑).

[4] Cf. p. 92, l. 18 sqq. Il s'agit du nombre de temps premiers qu'on introduit dans un rythme composé.

[5] Comprenons : « différents ».

[6] Cf. p. 81, l. 11 sqq., où A.Q. définit les quatre genres rythmiques : égal, sesquialtère, double et épitrite, fondés respectivement sur les rapports $\frac{1}{1}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{2}{1}$ et $\frac{4}{3}$.

S'il s'agit de la marche, on peut constater ceci : les personnes qui vont d'un pas de bonne longueur et régulier, au rythme du spondée, ont un tempérament modéré et viril ; celles qui vont à pas de bonne longueur mais irréguliers, au rythme des trochées ou des péons, sont excessivement bouillantes ; celles qui font des pas égaux mais très petits, au rythme du pyrrhique, sont humbles et sans noblesse ; celles qui font des pas courts et inégaux, relevant quasi d'un rythme irrationnel[1], sont entièrement dissolues. Quant à ceux qui ‖ pratiquent toutes *p. 84* ces allures dans le plus grand désordre, ils n'ont pas l'esprit bien assis : ils sont dérangés, comme on s'en rendra compte.

Autre chose : ceux des rythmes qui s'exécutent sur un tempo rapide sont chaleureux et actifs ; au contraire, ceux qui adoptent un tempo lent et nonchalant sont détendus et apaisants.

Disons encore que ceux qui sont ramassés[2] et brefs sont véhéments et concis ; ils invitent à l'action, tandis que les rythmes surabondants, qui allongent les sons, sont indolents et plutôt flasques. Il y a enfin les rythmes mixtes, qui offrent un mélange des deux et ont un caractère bien proportionné.

XVI. **c. L'interprétation**

À propos du jeu de l'interprète[3], il faut dire ceci ; parmi les mouvements corporels qui constituent sa substance, ceux qui sont le reflet du caractère grave et mâle des idées, des textes, des mélodies et des rythmes, et qui aident à se viriliser, ceux-là doivent être mis sous les yeux de tous et imités par tous. Mais les mouvements qui ont la nature opposée, leurs seuls spectateurs, leurs seuls imitateurs doivent être les gens du commun, et encore ceux-ci ne doivent-ils pas tous les imiter tous : ceux, du moins, qui sont nobles de nature et sérieux dans leurs mœurs doivent entièrement s'abstenir de les imiter et de les regarder.

---

[1] C'est-à-dire où on ne peut déceler aucun des rapports rythmiques normaux, qui, eux, sont rationnels, puisque mesurables.

[2] « Ramassé » et, plus loin, « surabondant » sont les termes qu'A.Q. a employés en I, XIV (cf. p. 80, l. 5–8) pour qualifier deux genres de durées.

[3] ὑπόκρισις. Il s'agit de la façon d'exécuter un chant, ce qui impliquait chez les Grecs une mimique et une certaine gesticulation, même s'il n'était pas question d'une danse proprement dite.

d. Les instruments

J'ai dit plus haut[1] que nous parlerions aussi des instruments, dont il est aisé de comprendre, rien qu'en examinant leur nom, à quoi ils servent. En effet, nous appelons « instrument » soit l'objet qui est le seul au moyen duquel il est possible de faire quelque chose — ainsi : voir au moyen des yeux — soit celui grâce auquel on peut agir au mieux — ainsi : couper un rameau à la serpe. C'est selon le deuxième sens que les instruments de musique sont nécessaires. S'il est possible, en effet, de produire à la voix aussi un chant et une mélodie, les instruments ont également leur utilité.

Si la même sorte de voix ou de mode n'est pas de nature à plaire à tout auditeur, l'une charmant ceux-ci, et l'autre, ceux-là, il en va de même à propos des instruments.

p. 85 Chacun, selon son caractère, s'assimile à tel ou tel son : ‖ ce sont les instruments propres à rendre ces sons-là qu'il apprécie et admire aussi.

Dans la catégorie des instruments à vent, on peut qualifier de mâle la trompette, étant donné sa puissance, et de féminin l'aulos[2] phrygien[3], plaintif et funèbre. Il en est d'autres encore qui ont un caractère

---

[1] Cf. p. 149, l. 19 et p. 151, l. 8.

[2] Instrument à anche double, souvent à deux tuyaux ; il n'a rien d'une flûte.

[3] Cf. ATHÉNÉE, *Banquet des Sophistes*, IV, 176f : « Les *auloi élymoi*, dont Sophocle fait mention dans *Niobé* et dans les *Tympanistes*, ne sont autres, nous dit-on, que les aulos phrygiens ». P. 185a, commentant une citation d'Ion, où il est question d'aulos grave, Athénée ajoute : « Il entend par là l'aulos phrygien, car il est grave, raison pour laquelle on lui adapte sa corne, analogue au pavillon d'airain des trompettes. » — Cf. POLLUX, *Onomastikon*, IV, 74 : « Espèces d'aulos : [...] L'élymos, qui est fait de buis, est une invention des Phrygiens. Une corne relevée est appliquée à chacun des deux tuyaux. Il joue des airs en l'honneur de la déesse phrygienne. » — Malgré ce que dit Pollux, il semble qu'un seul tuyau de l'élymos ait été muni à son extrémité d'une corne recourbée. Cf. HÉSYCHIUS, *s.v.* ἐγκεραύλης : « À corne : se dit du tuyau de l'aulos double propre aux Phrygiens : le tuyau de gauche, en effet, a une corne qui le prolonge » ; PORPHYRE, *Commentaire à l'Harmonique de Ptolémée*, p. 34 Düring, citant Élien : « [...] l'aulos phrygien, qui a le diamètre intérieur étroit, rend un son beaucoup plus grave que l'aulos grec » ; l'auteur d'une épigramme de l'*Anthologie Palatine* (VI, 51) consacre à Rhéa, « nourrice de lions phrygiens », « [...] le grondement de l'aulos au son grave auquel une corne oblique de bouvillon a donné une forme recourbée ». — Un instrument de ce type figure sur une des faces du sarcophage d'Haghia Triada (1400 av. J.-C.) conservé au Musée d'Héraklion : cf. D. PAQUETTE, *o.c.*, p. 24 et fig. 2, p. 23. Voir aussi Curt Sachs, *The History of Musical Instrument*, p. 139. — Théodore REINACH, *La Musique grecque*, p. 125 : « À côté de l'aulos grec, [...] plusieurs *auloi* de type barbare acquirent plus ou moins droit de cité dans la pratique instrumentale des Grecs et des Romains. Le plus célèbre de ces instruments est l'aulos phrygien [en note : ἔλυμος], qui comportait deux tuyaux à perce étroite et de longueur inégale ;

intermédiaire : l'aulos pythique, qui a quelque chose de plus viril en raison du grave qui le caractérise, et par ailleurs l'aulos accompagnant les chœurs[1], qui a plus de féminité en raison de la facilité avec laquelle il atteint l'aigu.

Si l'on considère maintenant la famille des instruments à cordes[2], on peut découvrir que la lyre[3] correspond au masculin à cause de son grave profond et de sa rudesse[4], tandis que la sambyque[5] correspond au féminin parce qu'elle est sans noblesse et qu'avec son extrême acuité, due à la petitesse de ses cordes, elle mène au relâchement.

Parmi les instruments à cordes de caractère mixte, on trouve le polyphtongue[6], qui a plutôt quelque chose de féminin, et d'autre part la cithare[7], qui n'est pas sans rappeler le caractère viril qu'on rencontre avec la lyre.

Quoiqu'on puisse en découvrir d'autres qui prennent place entre ceux-là, leur nature n'est pas difficile à définir, puisque nous possédons des caractères généraux avec lesquels nous les confronterons l'un après l'autre.

---

le plus long, que l'exécutant plaçait à gauche, se terminait par une sorte de corne recourbée, à large embouchure ; il avait une sonorité grave et vigoureuse, qu'on appréciait dans les bruyantes cérémonies en l'honneur de la "Mère des Dieux" ». — Voir le bel article d'Annie BÉLIS, *L'aulos phrygien ;* l'auteur y confirme que l'instrument à vent du sarcophage d'Haghia Triada est bien un aulos phrygien. — Il est étrange qu'A.Q. appelle « féminin » cet aulos *grave*.

[1] On l'appelait le χορικός : il accompagnait le dithyrambe, tandis que l'aulos pythique accompagnait le péan en l'honneur d'Apollon (Cf. POLLUX, *Onomasticon*, 4, 81).

[2] τὰ κατατεινόμενα (ὄργανα), littéralement : « Les instruments à tension », par allusion au fait qu'il faut tendre plus ou moins les cordes pour accorder ces instruments.

[3] C'est l'instrument à deux montants arqués et généralement à sept cordes, dont la caisse de résonance est faite d'une carapace de tortue tendue d'une peau.

[4] Cette rudesse était due au fait qu'on grattait les cordes avec un plectre en matière dure. La même technique était utilisée sur le barbitos, variété grave de la lyre, et sur la cithare.

[5] Très petite harpe dont la caisse de résonance est en forme de barque, et dont les cordes se fixent d'une part sur le haut de cette caisse et d'autre part sur un manche qui s'élève en oblique d'une extrémité de la caisse vers l'extérieur.

[6] Instrument non identifié. Son nom fait allusion soit à un son puissant, soit à un nombre élevé de cordes. C'est peut-être une sorte de harpe, ce type étant souvent qualifié de « polycorde ».

[7] Il y eut plusieurs types de cithares, depuis la phorminx homérique, représentée peut-être sur le sarcophage d'Hagia Triada, la petite cithare de l'époque géométrique, à trois ou quatre cordes, la cithare en berceau, réservée, semble-t-il, aux femmes, jusqu'à la grande cithare de concert des citharèdes, dite « asiatique ». Celle-ci, la plus connue, avait jusqu'à seize cordes (voir p. 145, n. 5). — Pour avoir une bonne idée des instruments antiques, consulter l'ouvrage de Daniel PAQUETTE, cité à la note 5 de la page 145.

Ainsi chacun des modes, comme chaque rythme, selon sa nature propre, convient à tel ou tel instrument ; il ne produirait pas le même effet s'il était joué sur un instrument non approprié.

e. Résumé

Dans une mise en œuvre parfaite de la musique interviennent à la fois une idée convenable, un texte valable, un système[1] apparenté, un ensemble harmonisé de sons[2], un rythme de tel ou tel caractère et l'emploi conforme d'un instrument.

Il faut donc faire intervenir dans leur totalité les éléments de la mise en œuvre musicale lorsque l'extrême n'est pas nuisible. Mais parfois nous devons y mêler quelque élément d'une autre sorte, nous gardant bien d'obtenir à notre insu, par suite de l'excès, le contraire de l'effet moral que nous nous proposons. En effet, les médecins habiles n'appliquent pas dans tous les cas les remèdes violents, car ils reculent devant la faiblesse de la constitution qu'ils ont à traiter.

Si l'on fait un mélange, il ne faut pas recourir aux contraires purs
p. 86 et simples — c'est mal venu et ‖ contre-indiqué —, mais accorder entre eux les moyens et les extrêmes, par exemple en mixant[3] avec un système masculin non pas un rythme féminin mais un intermédiaire, et avec un rythme plutôt féminin un système et un instrument de type mixte, et pas simplement de type opposé. Il en va de même pour les autres éléments : nous mélangerons le masculin avec du moyen ou le féminin avec du moyen, un élément ou deux avec les autres, voire plus de deux avec d'autres plus nombreux.

8. L'ÂME ET L'HARMONIE

XVII. N'est-il pas vrai qu'à entendre cela, on sent naître davantage en soi un désir de rechercher la cause et d'apprendre ce qui force l'âme à se laisser si facilement prendre par une mélodie instrumentale ?

Je citerai une doctrine — elle est ancienne et c'est celle d'hommes qui s'y connaissent : il ne faut pas refuser de l'admettre. En effet, si même par certains côtés elle peut apparaître comme peu croyable, l'expérience quotidienne, du moins, lui donne raison sans conteste.

---

[1] Il s'agit d'une tonalité, concrétisée par un Grand Système Parfait.

[2] ἁρμονία φθόγγων, c'est-à-dire un mode, aspect d'octave où chaque son est en consonance de quarte, de quinte ou d'octave avec au moins un autre son de l'octave.

[3] Les mots « en mixant » traduisent εἰ συζευγνύοιμεν, conjecture proposée à titre d'exemple par Winnington-Ingram pour combler une lacune qu'il a décelée.

Tout le monde sait, en effet, que l'âme est naturellement mise en mouvement sous l'influence de la musique instrumentale. Cela posé, s'il est possible d'en trouver une autre raison et qu'elle soit meilleure, alors seulement on rejettera celle que je vais donner ; mais si c'est impossible, comment, nous fondant sur l'évidence, ne pas faire nécessairement confiance aussi à ce qui suit ?

Donc selon une première doctrine, l'âme serait un ensemble harmonisé[1], un mode fondé sur les nombres ; or, le mode, en musique, est fondé, lui aussi, sur les mêmes rapports[2] ; quand on met en mouvement les semblables, on déclenche en même temps le mouvement des états d'âme de nature semblable. Nous étudierons cette doctrine à fond plus tard[3].

Une autre doctrine dit à peu près ceci : c'est avec l'état antérieur de l'âme, l'état qui était le sien quand elle a opéré sa jonction avec le corps qui est le nôtre, que la matière et la nature des instruments présenteraient des analogies. Aussi longtemps, en effet, que l'âme séjourne dans la partie la plus pure de l'Univers, alors qu'elle ne se combine avec rien de corporel, elle reste inaltérée, sans mélange, et tourne en compagnie du maître de cet Univers ; mais à la suite d'une
p. 87 inclination vers les choses d'ici-bas, ‖ elle reçoit des images qui lui viennent des régions voisines du monde terrestre ; elle oublie dès lors petit à petit les beautés de l'autre monde et elle opère une descente[4] : plus elle s'éloigne du séjour d'en-haut, plus elle se rapproche des réalités d'ici-bas, et plus elle se remplit de déraison et se tourne vers les ténèbres matérielles ; parce qu'elle a perdu de sa dignité première, elle ne peut plus se dilater, par une opération de l'intelligence, jusqu'aux dimensions de l'Univers, et par ailleurs, oublieuse des beautés de l'autre monde et frappée de stupeur par les réalités terrestres, elle est entraînée vers les biens plus concrets, nourris de matière. Voilà pourquoi, dit-on, désirant un corps, elle prend, de chaque endroit du monde supérieur, des parcelles de la substance corporelle et les attire à soi. Circulant à travers les cercles éthérés[5], elle prend une part de tout ce

---

[1] ἁρμονία : voir n. 2, p. 165. — Cf. ARISTOTE, *Politique*, VIII, 5, 9, p. 1340b : « De nombreux sages affirment que l'âme est une ἁρμονία. »

[2] Il s'agit des rapports qui définissent les consonances : cf. I, VII, p. 36, l. 22 – p. 37, l. 2.

[3] En III, XXIV, p. 233 sqq.

[4] Telle est la doctrine évoquée par Plotin en plusieurs endroits des *Ennéades* (p. ex. II, 9, 4 début ; IV, 3, 15 début ; V, 1, 1 début).

[5] Allusion aux orbites de la Lune, du Soleil et des cinq planètes connues à l'époque. Au cours de sa descente du ciel supérieur jusqu'à la Terre, l'âme se revêt d'un « corps astral », modèle du corps physique où elle entrera. Elle emprunte, pour ce faire, le cercle, symbole de son état d'entité se mouvant de soi-même (cf. PLATON, *Phèdre*, 245c-e) et de la vie

qui est brillant et propre à échauffer le corps et à le maintenir selon sa nature ; elle tresse ainsi pour son propre usage, à la façon d'un filet, des liens qu'elle tire de ces cercles et des lignes qui y apparaissent du fait qu'ils s'entraînent les uns les autres par une démarche irrégulière[1]. Quand elle se transporte à travers les lieux situés dans la région de la Lune[2], lieux qui sont de la nature de l'air, en rapport avec le souffle désormais résistant, elle se livre à une grande impétuosité, à un élan violent, dû à son mouvement naturel ; elle se remplit alors, par dessous, du souffle qui se trouve à sa portée et, distendant les surfaces des cercles et leurs lignes, d'un côté elle est tirée en bas par les masses du souffle, mais d'un autre côté elle reste par nature attachée à l'au-delà : dès lors, elle perd sa forme sphérique et elle l'échange contre la forme de l'homme. Elle transforme les surfaces, qui lui viennent de l'élément brillant et éthéré, pour en faire sa forme membraneuse ; quant aux lignes qui lui sont venues dans la région ignée[3] et qui se colorent de la
p. 88 teinte jaune du feu, elle en fait le modèle des fibres. ‖ Désormais, elle retire des choses d'ici-bas un souffle humide et se l'adjoint, de telle sorte qu'il y ait ainsi pour elle un premier corps physique, composé de certaines surfaces membraneuses, de lignes fibriformes et de souffle.

Voilà ce qu'on a appelé la racine du corps et également un « ensemble harmonisé ». On dit que c'est de cela qu'est formé et constitué aussi notre corps à nous, cette carapace.

Homère prouve que c'est bien ainsi qu'est composé cet ensemble harmonisé. Il dit, en effet :

Les muscles ne retiennent plus les chairs, les os[4].

---

intellectuelle, et la ligne droite, image de la vie tout court. Cf. PROCLOS, *In Timaeum*, 2, 241 et 245 ; en 3, 234, le même commentaire cite les divers éléments dont l'âme prend des parcelles pour constituer son corps astral.

[1] Pour la traduction de cette phrase (obscure au point que Winnington-Ingram suspecte les mots ταῖς ἀλλήλων φοραῖς), nous suivons l'explication qu'en donne A.J. FESTUGIÈRE, *L'Âme et la musique, d'après Aristide Quintilien*, p. 56 et 67–69. — Il est sans doute question ici du mouvement apparemment irrégulier (« errant ») des planètes, qui semblent rétrograder par moments.

[2] Lieux assez proches de la Terre. On connaît la théorie des sphères concentriques de l'Univers. Cf. *infra*, p. 220, n. 2.

[3] L'Empyrée, région supérieure de l'Univers, contient le feu qui donne leur éclat aux astres. A.Q. ne distingue pas nettement éther et empyrée.

[4] *Odyssée*, XI, 219. Il s'agit de l'état où se trouve un cadavre.

En un autre passage, il appelle l'âme « Aphrodite », et la nature corporelle « Arès », parce qu'elle a sa substance dans le sang ; il dit que l'âme est enfermée en certains liens par le Démiurge, qu'il appelle « Héphaïstos ». Voici ce passage :

> Autour des pieds du lit, Héphaïstos disposa
> tout un réseau de rêts ; il en mettait partout
> et du plafond pendaient des cordes en grand nombre,
> comme une toile d'araignée[1].

Nous pourrions dire, sans nous écarter de la vérité, que les pieds du lit, qui doivent leur nom à l'éloquent Hermès[2], sont les rapports et les proportions par lesquels l'âme se trouve enchaînée au corps ; la toile d'araignée, ce sont les surfaces et les formes qui délimitent la figure humaine ; le plafond désigne bien sûr l'habitat construit pour l'âme[3].

La suite prouve qu'Homère, en ce passage, a bien en vue l'âme.

Décrivant leur départ[4] vers leurs retraites familières, il renvoie le dieu vers l'endroit où règne la déraison, l'endroit qui lui convient, chez les Barbares, en Péonie[5], sans ajouter quoi que ce soit, tandis qu'il renvoie la déesse vers son séjour favori, celui de sa naissance et de son bienheureux loisir, Chypre : ‖

p. 89

> Où [Cypris] a son sanctuaire et son autel
> tout parfumé d'encens[6].

Voulant marquer qu'elle revient après des actes assez vils, Homère la lave et la purifie. Voici son expression :

> C'est là que les Charites

---

[1] *Odyssée*, VIII, 278–280. — Et voilà exploité à des fins édifiantes l'épisode bien connu des Amours d'Arès (dieu de la guerre, donc du sang) et d'Aphrodite, et du piège que leur tend Héphaïstos, époux d'Aphrodite.

[2] En grec, *hermin* (pied de lit) peut faire penser à Hermès. Inutile de faire remarquer que ce rapprochement n'a rien de scientifique. Hermès était dit Λόγιος (éloquent), et cela fait penser à λόγος (rapport). Quant aux liens qui retiennent l'âme dans le corps, ce sont les « fibres » : veines, artères et nerfs. Cf. DIOGÈNE LAERCE, 8, 30–31, rappelant une théorie pythagoricienne.

[3] C'est-à-dire la tête.

[4] Comprenons : le départ d'Arès et d'Aphrodite, libérés enfin par Héphaïstos, à qui Poséidon a promis qu'Arès lui donnerait une rançon.

[5] Contrée au Nord de la Macédoine. En réalité, c'est en Thrace que se rend Arès, au vers 360.

[6] *Odyssée*, VIII, 363b.

lui donnèrent un bain et la frottèrent d'huile[1].

Le sage Héraclite[2] s'exprime quelque part en termes semblables, bien loin d'être en désaccord avec Homère. Montrant que l'âme est heureuse dans l'éther, il dit en effet : « L'âme, au sec, dégagée de toute humidité, est très sage[3]. » Par ailleurs, voulant faire voir qu'elle est troublée par l'agitation et les vapeurs de l'air, il dit que « c'est la mort pour les âmes quand elles sont humides[4] ».

En témoignent également les médecins : ils disent, en effet, que les méninges et les artères sont les principales parties du corps, celles qui correspondent aux molécules naturelles et qui ont par excellence valeur de liens, les parties dont la moindre affection, disent-ils, met en danger l'être vivant ; or, ce ne sont là que des espèces de membranes fibreuses, ressemblant à des toiles d'araignées en forme de tuyaux, qui renferment du souffle à l'intérieur. Voilà les organes par lesquels l'âme circule ; à la différence du corps, quand ils se développent, elle se dilate en même temps ; quand ils se resserrent, elle se contracte avec eux. Les médecins en donnent une autre preuve : les battements du pouls. Ils appellent « santé du vivant » les pulsations bien régulières ; ils voient un mauvais présage dans les pulsations désordonnées et turbulentes, et disent qu'elles sont une menace de mort ; quant à leur immobilité pure et simple, ils soutiennent qu'elle correspond à une remontée définitive de l'âme[5].

XVIII. Quoi d'étonnant, dès lors, si l'âme, qui a pris un corps physique semblable à ce qui met en action les instruments de musique, les cordes[6] et le souffle[7], se meut en même temps qu'eux ? Quand le souffle produit un son mélodieux et bien rythmé, elle est affectée en même temps que le souffle qui est autour d'elle ; quand une corde est frappée[8] harmonieusement, l'âme, grâce aux fibres qui lui sont propres, ‖

---

[1] *Odyssée*, VIII, 364.

[2] Philosophe d'Éphèse, vers 500 av. J.-C.

[3] Cf. le fragment B 118 d'Héraclite (DIELS-KRANZ, *Fragm. d. Vors.*6).

[4] Cf. le fragment 77, *ibid.*

[5] Si les artères sont pleines d'air (et non de sang) et servent aux déplacements de l'âme, une fois que le pouls cesse de battre, c'est que l'âme n'est plus présente dans les artères : elle a quitté le corps pour « remonter » vers les régions supérieures. — L'idée que l'âme ne meurt pas avec le corps se retrouve chez Plotin (*Ennéades*, IV, 7 [2] et 8 [6]).

[6] Le même mot grec désigne un nerf et une corde d'instrument.

[7] Songeons aux instruments à vent : aulos, syrinx, trompette, etc.

[8] Le jeu des instruments à cordes se pratiquait soit au moyen d'un plectre qui frappait (ou grattait) les cordes (c'est le cas de la lyre, du barbitos, de la cithare, de la sambyque),

p. 90 résonne et se tend à l'unisson. Ceci n'est pas pour nous surprendre, puisque le même phénomène se produit sur la cithare. Imaginons, en effet, deux cordes rendant le même son : si on pose sur l'une d'elles un fétu de paille tout léger et que l'on frappe l'autre, tendue à une certaine distance de la première, on verra très nettement vibrer par sympathie celle qui porte le fétu de paille. C'est que l'art divin[1], à ce qu'il semble, n'a pas son pareil pour agir et produire un effet même à travers des objets inanimés. Combien la cause de la similitude ne doit-elle pas davantage agir sur ce qui est mis en mouvement par l'âme ?

Parmi les instruments, ceux qui sont faits d'un assemblage harmonisé de cordes rappellent la région de l'Univers et la partie de l'âme qui se caractérisent par l'éthéré, le sec, le simple ; ils sont assez peu sensibles aux affections, ne se prêtent pas aux modulations et sont ennemis de l'humidité : l'air humide leur fait perdre leur justesse.

Les instruments à vent, eux, tiennent du venteux, de l'humide, du changeant ; ils féminisent à l'excès les sons qu'on entend ; ils sont propres à moduler brusquement et tirent de l'humidité leur constitution et leurs pouvoirs.

Les meilleurs instruments sont ceux qui ressemblent à ce qu'il y a de meilleur ; les autres sont pires. Voilà, dit-on, ce que signifie aussi le mythe qui donne aux instruments et aux chants d'Apollon la préférence sur ceux de Marsyas[2]. Marsyas le Phrygien, pendu à la façon d'une outre au-dessus d'un fleuve dans la région de Célènes[3], se voit assigner une place exposée à l'air, remplie de vent et ténébreuse, puisqu'il se trouve précisément au-dessus de l'eau, et par ailleurs suspendu à l'éther. Mais Apollon, avec ses instruments, se voit assigner l'essence plus pure, celle de l'éther : c'est lui qui préside à cette essence[4].

XIX. Dans la théorie concernant l'emploi des instruments, voici ce que nous révèlent les Anciens. Le chant nuisible, à proscrire car il conduit au vice et à la perdition, ils l'ont attribué à des êtres féminins qui sont

---

soit à mains nues, en pinçant les cordes (c'est le cas des harpes).

[1] Comprenons : la musique.

[2] Apollon est le type même du citharède ; le satyre Marsyas est un aulète. — Platon (*République*, III, 399e) dit de même : « Nous ne faisons rien d'extraordinaire en préférant Apollon et les instruments d'Apollon à Marsyas et aux instruments de ce dernier. » (Trad. Ém. CHAMBRY, C.U.F., 1959, légèrement modifiée.)

[3] Ce mythe est raconté, entre autres, par Hérodote (VII, 26) et par Platon (*Euthydème*, 285c).

[4] Apollon est le dieu du Soleil : il siège donc dans la région éthérée, située « plus haut » que la Lune.

à la fois monstres par leur aspect et mortels, les Sirènes : elles sont vaincues par les Muses, et Ulysse, l'avisé, les fuit au plus vite[1].

Il y a deux sortes de pratique musicale dont on peut tirer parti : l'une est utile pour servir les gens sérieux, l'autre, pour détendre, sans leur nuire, les gens du commun, même ‖ des êtres de condition encore
p. 91 plus vile[2]. C'est à Apollon que les Anciens ont dédié la première, celle qui, virile, éduque aux sons de la cithare ; quant à l'autre, qui doit bien viser à l'agréable, puisqu'elle s'adresse à la masse, ils l'ont attribuée à une divinité féminine, à une seule Muse, Polymnie[3].

S'il s'agit par ailleurs de la musique de lyre, on constate que les Anciens ont attribué à Hermès[4] celle qui peut servir à l'éducation parce qu'elle convient aux hommes, tandis que celle qui vise au relâchement parce qu'elle amollit généralement la partie féminine et concupiscente de l'âme, ils l'assignaient à Érato[5].

Si nous en venons maintenant à la mélodie jouée sur les aulos, les Anciens ont réservé à Euterpe[6] celle qui flatte et le grand nombre et telle partie de l'âme, l'un comme l'autre à la poursuite du plaisir : cette Muse, en effet, comme son nom l'indique[7], exhorte à rechercher l'agréable pourvu qu'il s'accompagne du beau ; mais l'autre musique d'aulos, celle qui peut aider dans les rares cas où un sujet a beaucoup de savoir et de sagesse, mais qui, toutefois, ne rompt pas entièrement avec le caractère féminin qui lui est naturel, ce n'est pas à un dieu masculin que les Anciens l'ont attribuée, mais à la divinité qui, tout en étant de sexe féminin, est sage et belliqueuse de comportement : Athéna[8]. Mais pour montrer que l'utilité de cette musique est fort limitée et

---

[1] Cf. *Odyssée*, XII, v.39–54 et 165–200.

[2] Les esclaves, p. ex.

[3] Cf. PLATON, *Banquet*, 187 c-e (où il est question de musique) : « Ce qu'il faut favoriser et sauvegarder, c'est ce qu'aiment les hommes de conduite réglée : c'est là le bel amour, l'amour céleste, celui de la muse Uranie. Quant à l'autre, celui de Polymnie, c'est l'amour de la masse, amour qu'il faut appliquer avec prudence… pour permettre d'en retirer une jouissance sans qu'il s'en suive le moindre dérèglement. »

[4] Voir l'*Hymne homérique à Hermès* et les fragments des *Limiers* de Sophocle.

[5] Une épigramme grecque (*Anthologie palatine*, IX, 505) dit : « Si tu entends la charmeuse phorminx, admire Érato. » — La *phorminx* est un instrument à cordes très ancien, cité plusieurs fois dans Homère, et dont les poètes ont appliqué le nom à des instruments plus récents, la cithare en berceau ou la lyre.

[6] L'épigramme citée à la note précédente continue en ces termes : « Euterpe fait chanter ses roseaux forés de nombreux trous » (façon de désigner l'aulos double).

[7] Le nom Εὐτέρπη est formé de εὖ , « bien » et de τέρπω , « réjouir ».

[8] Une légende attribue à Athéna l'invention de l'aulos ; la déesse aurait rejeté cet

pour inviter les sages à se garder autant que possible du laisser-aller auquel conduit l'audition de morceaux pour aulos, ils prétendent que la déesse rejeta ses tuyaux[1] sous le prétexte qu'ils n'apportent pas à ceux qui sont en quête de la sagesse un plaisir qui leur soit approprié, alors que ce même plaisir peut être utile aux gens fatigués, peinant à la tâche, pris qu'ils sont sans cesse par leurs travaux manuels, artisanats ou autres. C'est pour la même raison que les Anciens ont introduit la figure de Marsyas, lequel subit son châtiment pour s'être vanté, plus qu'il ne le méritait, de sa propre musique : ses instruments étaient aussi inférieurs à ceux d'Apollon que les ouvriers manuels et les gens incultes sont inférieurs aux philosophes et Marsyas lui-même à Apollon.

Pythagore aussi aurait donné ce conseil à ses disciples : s'ils entendaient jouer de l'aulos, ils devaient se laver les oreilles, dans l'idée qu'elles étaient souillées par le souffle ; c'est au son de la petite lyre qu'ils devaient purifier les élans irrationnels de leur âme grâce à
p. 92 des mélodies décentes[2] : en effet, disait Pythagore, l'aulos ‖ flatte l'élément qui préside à la partie inférieure, tandis que la lyre favorise l'élément qui s'occupe de la nature rationnelle ; elle est donc bienvenue.

J'en veux encore pour témoins les savants répandus par le monde : d'après eux, ce ne sont pas seulement nos âmes qui possèdent une telle constitution[3], mais aussi l'âme de l'Univers. En effet, ceux qui honorent la région sublunaire[4], région pleine de souffle et constituée d'une substance humide, mais qui, par ailleurs, tire de la vie de l'éther son énergie, ceux-là trouvent une douceur dans chacune des deux familles d'instruments, ceux à vent comme ceux à cordes. Mais ceux qui honorent la région pure et éthérée ont totalement rejeté les instruments à vent, dans la pensée qu'ils souillent l'âme et qu'ils l'attirent vers le

---

instrument en constatant que sa pratique risquait de l'enlaidir parce que la nécessité de projeter l'air entre les deux lamelles de l'anche double gonflait les joues au point de défigurer l'interprète. Cf. ARISTOTE, *Politique*, VIII, 6, p. 1341 b et PS.-PLUTARQUE, *De musica*, 14 (= CORINNE, fr. 29 Bergk).

[1] Il s'agissait donc de l'aulos double (à deux tuyaux), le plus connu des instruments à vent.

[2] Voir la note 1, p. 126.

[3] Comprenons : « faite de souffle et d'un élément éthéré ».

[4] C'est-à-dire la Terre. — La distinction entre région sublunaire et région éthérée se retrouve chez les néo-platoniciens. Cf. p. ex. PLOTIN, *Ennéades*, II, 1, ch.5 : « Ce qui est au-dessous du ciel ne fait plus partie du ciel ; sinon, le ciel ne s'arrêterait pas à la Lune » ; II, 1, ch. 7 : « La flamme terrestre..., ne pouvant dépasser sa limite vers la région supérieure, s'arrête au-dessous de la Lune. »

bas, vers le monde terrestre ; ils ont chanté hymnes et éloges aux sons de la cithare et de la lyre, les seuls instruments qu'ils estiment purs.

La région éthérée, voilà celle qui sert de modèle aux sages, lesquels y aspirent, fuyant le désordre et la diversité du monde d'ici-bas : même si leur corps en est le siège, ils choisissent, par un acte de leur volonté, de s'en écarter. Ils s'attachent, au contraire, à l'immuable simplicité et à la consonance réciproque qui caractérisent les choses de la région céleste : c'est que les sages, grâce à leur vertu, ont quelque chose de ces beautés du monde de là-haut[1].

*
* *

Le genre chromatique est un diatonique augmenté[2], où le pyknon[3] est constitué de demi-tons[4].

L'enharmonique est un diatonique a ton doublé[5], où le demi-ton est divisé en deux[6].

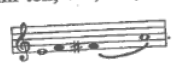
Le nom de diatonique vient du fait qu'il est, sous le rapport des intervalles, bien fourni en tons entiers[7]. Il est d'aspect viril et assez sévère.

« Chromatique » vient du fait que ce genre « colore[8] » les autres

---

[1] Le texte du Livre II semble s'arrêter ici, bien que les manuscrits aient à la suite de cette phrase un curieux paragraphe consacré à définir les trois genres qui ont été décrits au Livre I, chap. IX. On ne voit pas ce que fait ici ce paragraphe, dont le style, de surcroît, n'est ni soigné ni clair. Il s'agit sans doute d'un ajout provenant d'un autre traité. Nous le traduisons néamoins.

[2] C'est-à-dire où l'un des deux intervalles de ton entier qui caractérisent un tétracorde diatonique (p. ex. du grave à l'aigu : demi-ton, ton, ton) est augmenté d'un demi-ton, de façon à devenir une tierce mineure. P. ex.



3ce min.

On remarquera l'étrangeté de la définition !

[3] Cf. I, VI, p. 34, l. 2–3 et n. 1.

[4] Dans l'exemple donné à la note 2, les trois sons graves constituent un pyknon : entre *mi* et *fa* il y a un demi-ton, de même qu'entre *fa* et *fa* dièse.

[5] Soit « à diton, ou tierce majeure ». P. ex.

où l'intervalle *fa–la* est une tierce majeure.

[6] Le demi-ton grave qui caractérise le tétracorde diatonique de type « dorien » se trouve, en enharmonique, divisé en deux quarts de ton.

[7] Il est le seul genre où le tétracorde comporte *deux* tons entiers.

[8] χρωματικός est formé sur χρώζω, colorer.

intervalles sans manquer d'un seul d'entre eux[1]. Il est très doux et plaintif.

L'enharmonique doit son nom à ce qu'il entre dans l'écartement limite de la chose harmonisée : en effet, en tenant compte de la perception[2], il n'était pas admis[3] de prendre comme intervalle ni plus qu'un diton ni moins qu'un quart de ton[4]. Il est excitant et influe sur le comportement[5].

[Suit un diagramme qui schématise le Grand Système Parfait du ton hyperdorien, successivement dans chacun des trois genres. Les notes inscrites, en notation instrumentale, sont :]

[Le tableau complet doit, semble-t-il, s'interpréter comme suit, une note étant sous-entendue dans chaque tétracorde chromatique ou enharmonique, parce qu'elle fait partie d'une « triade » où le signe absent est simplement une autre position du signe précédent[7] :

---

[1] Expression obscure.

[2] Dans le tétracorde enharmonique (cf. l'exemple à la n. 5, p. 173), si on augmentait quelque peu le diton *fa–la*, chacun des deux intervalles qui constituent le pyknon serait plus petit qu'un quart de ton et donc impossible à définir *à la simple audition*, de même que l'intervalle aigu, diton augmenté d'une fraction infime de ton.

[3] Le passé se réfère à une époque lointaine, la pratique de l'enharmonique s'étant perdue depuis longtemps quand ceci a été écrit.

[4] Précisément, un tétracorde enharmonique n'a comme intervalles incomposés que quart de ton et diton (ou tierce majeure).

[5] ἠθικόν est une conjecture de Winnington-Ingram, remplaçant un ἥμιον des manuscrits. Proclos (*In Timaeum*, 191 e-f), commentant un passage de Platon, dit que l'enharmonique est παιδευτικόν, « propre à l'éducation ».

[6] Voir I, XI, p. 62, n. 3.

[7] Ainsi ⅂, représentant *fa* dièse en chromatique ou *mi* dièse en harmonique, compléterait la triade ΓL⅂ ; Ↄ (*si* naturel ou *la* dièse) compléterait la triade CUↃ ; ⅃ (*fa* dièse ou *mi* dièse aigus) compléterait la triade [␣⅃ ; ⅄ (*si* naturel ou *la* dièse aigus) compléterait la triade ИΛ. Voir I, XII, p. 65, l. 4–15 avec la note 3.

diatonique

chromatique

enharmonique

Les flèches signalent les notes qui ne figurent pas dans la série de signes inscrite en tête du diagramme.]

Livre III
Les fondements physiques de la musique

I. *p. 94* Ici prend fin notre exposé relatif à l'éducation par la musique et à la façon d'utiliser les éléments musicaux.

Dans ce qui suit, j'étudierai ce qu'on peut dire de la musique en l'envisageant dans ses rapports avec la Nature. Mais auparavant je donnerai, en les exprimant numériquement, les intervalles consonants.

1. Mathématique musicale

Il faut savoir que le corps possède par nature un caractère fugitif et nullement figé — ceci s'observe dans le changement insensible qui le conduit de la jeunesse à la vieillesse. Les premiers qui ont constaté cette vérité et, du même coup, perçu à l'évidence, en plus d'autres choses, le caractère instable des perceptions, ont songé à mettre en pleine lumière, grâce à une expression exacte — celle que donnent les nombres — chacun des intervalles musicaux.

Donc, prenant deux cordes et commençant par l'unité, ils ont combiné les nombres. Ils ont attaché au bout de la première corde un poids donné[1] et au bout de la deuxième un poids double[2] ; en frappant les deux cordes, ils découvrirent la consonance de l'octave, et ils définirent que celle-ci était en rapport double[3]. Après quoi ils suspendirent à une troisième corde un poids triple et, la comparant à la deuxième, ils découvrirent qu'elle faisait entendre la quinte, tandis qu'avec la première elle donnait une douzième[4].

Ils trouvèrent que cette dernière est en rapport triple[5], tandis que la quinte, elle, est en rapport sesquialtère[6].

---

[1] L'expérience montre que le calcul opéré au moyen de poids tendant plus ou moins des cordes est faux, même si les cordes ont même calibre et même tension au départ. Le calcul n'est exact que si on opère sur des longueurs diverses d'une même corde (p. ex. sur le « canon » ou monocorde : cf. ci-après) ou de cordes de même tension et de même calibre.

[2] Ou deux poids de même valeur que le premier.

[3] C.-à-d. « s'exprimait par le rapport $\frac{2}{1}$ », ce qui est vrai.

[4] Soit octave + quinte.

[5] Soit $\frac{3}{1}$, ce qui se calcule en additionnant octave ($\frac{2}{1}$) + quinte ($\frac{3}{2}$), c'est-à-dire en multipliant les rapports qui les expriment ($\frac{2}{1} \times \frac{3}{2} = \frac{3}{1}$).

[6] Soit le rapport $\frac{3}{2}$, ce qui se calcule en additionnant ton majeur ($\frac{9}{8}$) + ton mineur ($\frac{10}{9}$) + ton majeur ($\frac{9}{8}$) + demi-ton ($\frac{16}{15}$) = $\frac{9}{8} \times \frac{10}{9} \times \frac{9}{8} \times \frac{16}{15} = \frac{3}{2}$. On peut aussi calculer en soustrayant

L'autre [mètre formé par inversion de cadence] est l'épichoriambique[1] : il apparaît quand, à une dipodie trochaïque, fait suite une [dipodie] choriambique, laquelle, comme nous l'avons dit plus haut[2], offre une parenté avec la dipodie iambique, l'inverse du mètre trochaïque.

À cette [dipodie choriambique] fait suite souvent aussi une [dipodie] ionique, laquelle fait bon ménage avec la [dipodie] trochaïque ; lui fait suite également celle qui est son inverse, c'est-à-dire la [dipodie] antispastique[3].

Ces [mètres avec inversion de cadence] vont jusqu'aux tétramètres ; certains d'entre eux sont acatalectes ; d'autres, catalectiques.

On a affaire à ce qu'on appelle mètres « moyens[4] » quand un pied tombe entre deux pieds en opposition, et qu'il a une parenté avec chacun des deux : il rend la cadence difficile à définir. Supposons, par exemple, que, un seul dactyle et un dimètre anapestique étant proposés, un spondée tombe au milieu[5] : nous ne verrons pas bien si nous devons parler de deux mètres, l'un dactylique et l'autre anapestique, et tous deux dimètres, ou bien, au contraire, d'un seul et unique tétramètre anapestique. La même constatation s'impose à propos d'autres mètres.

Sont « confus[6] » les mètres constitués par des pieds composés quand, les longues étant décomposées en brèves et les brèves remplacées par des longues dans la dipodie même, il devient difficile de savoir comment il faut qualifier cette dipodie. Supposons, par exemple, qu'on décompose [en brèves] la première longue d'un ionique par la majeure et qu'on y remplace les brèves par une longue[7] : on ne verra
p. 52 plus s'il s'agit d'un ionique par la majeure ou ‖ d'un ionique par la mineure. Des mètres pareils se comprennent soit d'après les dipodies pures auxquelles ils se joignent[8], soit d'après les membres qui leur

---

[1] ἐπιχοριαμβικόν : –∪–∪|–∪∪–. Littéralement : « qui amène un choriambe ».

[2] Cf. p. 109, l. 13 et n. 6.

[3] L'antispaste (∪––∪) est l'inverse du choriambe (–∪∪–).

[4] μέσα.

[5] Soit la série –∪∪––∪∪–∪∪–, qui peut s'analyser soit –∪∪|–– (dimètre dactylique) ‖∪∪–|∪∪– (dimètre anapestique), soit –∪∪|––|∪∪–|∪∪– (tétramètre anapestique).

[6] συγκεχυμένα.

[7] Un ionique par la majeure (––∪∪) deviendrait ainsi ∪∪––, soit un ionique par la mineure.

[8] Si un mètre « confus » fait suite à une série de dipodies clairement définissables, la nature de celles-ci indiquera comment il faut analyser le mètre « confus ».

font suite, soit encore d'après ce qui leur fait écho dans les antistrophes[1].

Il existe aussi des mètres qu'on appelle anomaux[2] : il s'agit des cas où, dans les pieds composés où il faut une brève, on accueille une longue ; c'est un procédé auquel certains poètes des anciens temps ont eu recours quand la présence de noms [propres] l'exigeait.

E. *Poème*

XXIX. Une combinaison harmonieuse de mètres s'appelle poème.

Certains poèmes sont composés vers par vers[3], par exemple les [épopées] d'Homère ; d'autres se composent de distiques[4], comme les poèmes élégiaques ; d'autres sont composés par groupes de trois mètres, ce qui se passe, par exemple, quand à un vers élégiaque[5] fait suite un mètre, iambique ou autre ; d'autres encore sont composés par groupes de mètres plus nombreux. Parmi ces derniers, les uns sont « libres[6] », les autres, « en correspondance[7] ».

Sont « libres », par exemple, les parabases[8] que l'on trouve chez les Comiques ; sont « en correspondance », par exemple, les poèmes antistrophiques[9]. Et parmi ces derniers, on établit à nouveau une différence : les uns sont constitués de couples[10] ; les autres, de triades :

---

[1] Voir au chapitre suivant (ci-dessous, l. 17–18 et n. 9) la définition de l'antistrophe.

[2] ἀπεμφαίνοντα.

[3] κατὰ στίχον. Il s'agit dans ce cas d'un ensemble de mètres identiques.

[4] Soit un groupe de deux mètres différents. L'exemple le plus courant en est le distique élégiaque, composé d'un hexamètre dactylique et d'un vers élégiaque. La scansion de ce dernier a été expliquée p. 106, n. 4 et 6.

[5] C'est-à-dire, pratiquement, « à un distique élégiaque ».

[6] ἀπολελυμένα.

[7] κατὰ σχέσιν.

[8] Dans la Comédie Ancienne (Aristophane, notamment), l'usage était que le chorège s'adresse au public en un monologue de forme libre, où il expliquait les intentions du poète. Le chœur intervenait parfois à l'intérieur de ce monologue.

[9] Une antistrophe présentait la même structure métrique (et donc se chantait sur la même mélodie) que la strophe qui lui correspondait, moyennant, deci-delà, de petites variantes rythmiques qui n'altéraient pas la mesure d'ensemble (p. ex. une longue irrationnelle à la place d'une brève).

[10] Soit une strophe suivie de son antistrophe. Ce couple antistrophique peut être suivi d'un ou de plusieurs autres couples ; ceux-ci peuvent être de rythme différent de celui du premier couple : c'est la découpe habituelle des chœurs d'une tragédie grecque ; dans les épinicies de Pindare, tous les couples d'une ode donnée sont de même rythme.

c'est le cas pour les poèmes qui ajoutent une épode [à un couple antistrophique][1].

Les couples antistrophiques peuvent être ordonnés de façon symétrique[2] ou de façon inverse[3]. Ils le sont de façon symétrique quand la première antistrophe[4] est [métriquement parlant] pareille à la première strophe, la deuxième, à la deuxième, et ainsi de suite ; ils sont ordonnés de façon inverse quand la première [antistrophe] est [métriquement parlant] pareille à la dernière [strophe], la deuxième, à l'avant-dernière, et ainsi de suite en respectant la même disposition.

Nous en avons dit assez sur les mètres et les poèmes : notre traité de théorie musicale est ainsi achevé.

---

[1] Une épode (ἡ ἐπῳδός) peut suivre un ou plusieurs couples antistrophiques ; elle a son rythme propre. Dans une épinicie de Pindare, une épode, de rythme toujours pareil, suit d'ordinaire chaque couple antistrophique d'une ode donnée.

[2] C'est le cas le plus fréquent.

[3] Dans l'*Hippolyte* d'Euripide, la scène lyrique qui occupe les vers 569 à 596 en est un exemple. Elle présente cette succession : strophe 1, strophe 2, strophe 3, antistrophe 3, antistrophe 2, antistrophe 1.

[4] L'expression d'A.Q. (τὸ πρῶτον τῆς ἀντιστρόφου) est étrange à première vue. Il ne peut s'agir du « premier (mètre) de l'antistrophe », car, si c'était le cas, ce qui est dit ensuite de l'« ordonnance inverse » (où revient la même façon de s'exprimer) serait faux : on ne rencontre jamais une disposition telle que le premier mètre d'une antistrophe reproduirait le rythme du dernier mètre de la strophe qui lui correspond, etc., et ceci se conçoit, puisque strophe et antistrophe d'un même couple se chantaient sur la même mélodie. Il faut donc comprendre, ici et plus bas : « le premier (ensemble) en fait d'antistrophe », soit « la première antistrophe », etc.

Livre II
L'éducation par la musique

1. Définition de l'âme, objet de l'éducation

I. *p. 53* Pour faire suite à ce traité, il faudrait examiner s'il est possible, oui ou non, d'éduquer par la musique et d'enseigner quelque chose d'utile ; peut-on enseigner à tous ou seulement à certains individus, former au moyen d'une seule espèce de composition mélodique ou de plusieurs[1] ? Il faudrait examiner en outre si l'utilité de ce qui est rejeté comme impropre à l'éducation est absolument nulle, ou si de cela aussi on peut parfois tirer un avantage. Voilà autant de questions sur lesquelles porte la discussion quand il s'agit de l'aspect éducatif de la musique[2].

Il nous faut d'abord obligatoirement discuter au sujet de l'âme. Car, de même que nous ne pouvons connaître à fond chacun des autres arts avant d'avoir compris l'objet de son activité, de même il n'est pas possible d'étudier la formation que peut donner la musique si nous n'avons pas préalablement compris ce qu'est l'âme, dont cette formation s'occupe exclusivement.

Nous dirons en son temps ce qu'est cette âme et de quoi elle est faite. Pour l'instant, disons brièvement ce qu'il suffit de savoir.

II. Les Anciens, hommes divins à ce qu'il semble, ont, entre beaucoup d'autres choses, affirmé ceci de l'âme : elle ne rentre pas dans la catégorie des êtres simples ni de ceux qui n'ont qu'une nature ou une puissance unique.

Pour être rythmées et ordonnées, les choses d'ici-bas ont besoin *p. 54* du gouvernement d'une âme qui y préside ; ‖ mais cette âme ne pourrait être présente [ici-bas], ni s'occuper des choses terrestres, si elle n'était enveloppée dans les liens du corps, lequel, cédant à la lourdeur

---

[1] Cf. p. 75, l. 2–12.

[2] Platon parle à plusieurs reprises de l'éducation par la musique. P. ex. *République*, 376e, 401d à 402c, 410d à 412a, 424b à 425a, 522a ; *Timée*, 88c ; *Lachès* 180d ; *Protagoras*, 326a ; *Banquet*, 187c ; *Lois*, 653c à 656c et *passim*. Cf. PROCLOS, *In Plat. Rem publ. comment.*, 34 et *passim*. — Concernant l'éducation par la musique, il est intéressant de comparer aux idées de Platon celles qu'Aristote développe à la fin du *Politique* (VIII, 5–7, p. 1339a sqq.).

qui lui est innée, tire l'âme vers le bas et l'empêche de s'échapper[1] ; l'âme ne pourrait pas non plus diriger convenablement, en accord avec le Tout, les choses d'ici-bas, si elle ne possédait pas la compréhension et l'appréhension des beautés de là-bas[2] ; il lui a donc fallu une double nature, qui fût capable d'atteindre à la sagesse et, en même temps, du fait de son affinité avec le corps, ne prît pas en aversion les choses d'ici-bas.

À ce qu'ils disent, celui qui administre l'Univers, ayant formé une âme destinée à séjourner parmi des êtres corporels, lui attribua l'essence de la raison, qui est sa part de divin et grâce à laquelle elle devait ordonner les choses d'ici-bas ; en même temps, il a attribué à sa partie irrationnelle le désir, grâce auquel elle cherche à obtenir les biens terrestres.

Veillant d'autre part à ce qu'elle n'allât point, par suite de son long séjour ici-bas, oublier entièrement les beautés de là-haut, ni être entravée à cause d'un penchant qui la porterait vers des objets moins dignes d'elle-même, il mit en elle la mémoire[3], antidote contre l'irraisonné, et en même temps il lui inculqua, pour l'accompagner alors qu'elle descendait [vers la terre], l'indicible beauté des sciences. Tournant vers cette beauté le désir qui lui est inné, l'âme peut passer saintement sa vie terrestre, se parant de bonnes tendances et de bonnes actions, et ainsi elle rendra sa délivrance[4] aussi heureuse que possible. L'âme a donc les deux principes que voici : un principe rationnel, grâce auquel elle réalise les opérations qui concernent l'intelligence, et un principe irrationnel, par lequel elle s'applique à ce qui concerne le corps. D'après ce qu'il accomplit, ce dernier principe, à son tour, a reçu aussi une double nature : la première, qui est affectée d'un grand relâchement, on l'a nommée « concupiscente » ; la seconde, qui se manifeste en tension disproportionnée, on l'appela « irascible[5] ».

---

[1] Opinion de Platon (*Phèdre*, 246–248), reprise par Plotin (*Ennéades*, IV, 8, [6]).

[2] Comprenons : « du séjour des dieux ». Nous retrouvons ici la théorie des Idées, chère à Platon : cf. p. ex. le mythe de la Caverne (*République*, VII, 514–519). Voir aussi *Phèdre*, 248b-c et *Timée* (*passim*), où sont développées les notions de l'Âme du monde et de l'âme humaine.

[3] A.Q. reviendra, à la fin du Livre III (cf. p. 246, l. 1–3 et n. 1), à cette théorie platonicienne de la « réminiscence ».

[4] Il s'agit de la mort du corps, qui libérera l'âme, lui permettant de remonter au séjour céleste dont elle est « descendue » et auquel elle aspire (cf. PLATON, *Phédon*, 67e et 86c-d).

[5] Platon (*République*, IV, 439d-c et 441a) dit en d'autres termes : « [il y a dans l'âme] deux principes distincts l'un de l'autre : l'un, par lequel l'âme raisonne, nous l'appelons la partie rationnelle (τὸ λογιστικόν) de l'âme ; l'autre, par lequel elle aime, a faim et soif et

2. LA MUSIQUE ET L'IRRATIONNEL

III. Il s'est créé aussi, dès lors, deux sortes de connaissances : les unes sauvegardent le rationnel dans sa liberté naturelle, rendant l'homme sobre en lui donnant part à l'intelligence, et elles le maintiennent intègre ; les autres, par accoutumance, ‖ soignent et domestiquent l'irra-
p. 55 tionnel, qui s'agite d'une façon désordonnée, à l'instar d'une bête sauvage ; elles ne lui permettent ni de donner dans les excès, ni de se relâcher complètement.

Des premières, la principale, l'initiatrice, c'est la philosophie ; des secondes, c'est la musique qui est la principale : dès la prime enfance, elle façonne les mœurs grâce aux modes[1] et à la fois rend le corps plus harmonieux grâce aux rythmes[2].

En effet, il n'était pas possible d'éduquer des enfants dans leur tout jeune âge par des textes sans musique, lesquels n'offrent que des leçons dépourvues d'agrément ; il n'était pas possible non plus de laisser cet âge totalement à l'abandon. Il ne restait dès lors pour de tels enfants qu'une formation qui ne faisait pas intervenir le rationnel, lequel aurait été inopportun et serait resté sans action par suite du jeune âge, et qui était utile pour l'avenir en créant des habitudes dans la joie.

C'est la nature elle-même qui enseignait par quel moyen il fallait faire progresser la formation. En effet, ce n'est pas par ce que nous ignorons, mais par ce que nous connaissons — par raisonnement ou par expérience — que nous nous laissons convaincre, soit d'un mouvement naturel, soit au prix d'efforts. Or, on peut constater que le chant est toujours naturel à tous les enfants et qu'il leur est facile de se livrer à un mouvement joyeux — et aucun être sensé ne leur interdirait le plaisir qu'ils retirent de l'un comme de l'autre —, soit que le plaisir de s'y livrer séduise leur pensée, soit que leur âme, délivrée de la non-

---

devient la proie de toutes les passions, nous l'appelons sa partie irrationnelle (ἀλόγιστον) et concupiscente (ἐπιθυμητικόν) [...] Il y a dans l'âme une troisième partie, l'irascible (τὸ θυμοειδές). » (Trad. Ém. CHAMBRY, C.U.F., 1933, légèrement modifiée.)

[1] ἁρμονίαις. Le terme « *harmonia* » peut signifier, chez A.Q., « mode », c'est-à-dire « aspect de l'octave » (comme ici), « science harmonique » (synonyme de ἁρμονική), « genre enharmonique » (opposé à diatonique et à chromatique), « octave » (en ce sens, il a été remplacé par διὰ πασῶν) et « mélodie ». Voir notre article « *Aristide Quintilien et les modes musicaux antiques* ».

[2] Platon (*Timée*, 47d) dit que l'*harmonia* « ramène à l'ordre et à la consonance les mouvements périodiques de l'âme s'ils se sont déréglés en nous », et que le rythme « corrige en nous une tendance à un défaut de mesure et de grâce ». (Trad. A. RIVAUD, C.U.F., 1925, légèrement modifiée.)

chalance propre au tout jeune âge — nonchalance en laquelle les enfants étaient enfermés à cause de la mollesse de ce qui les entourait — que leur âme donc, dès qu'elle réalise que leur corps s'est affermi, se lance en même temps que lui dans le mouvement qui lui est naturel[1].

3. LES EFFETS DE LA MUSIQUE

IV. Puisqu'il en est ainsi, nous voici à même de répondre à ceux qui prétendent que le chant n'agit pas sur tous les êtres. Nous leur dirons qu'ils ont méconnu ces deux réalités : d'abord, il s'agit de faire apprendre à des enfants, que l'on peut voir tous s'abandonner, de nature, au charme que procure le chant ; ensuite, même si ce charme ne s'empare pas tout de suite de ceux qui sont peu réceptifs en raison de leur façon de vivre ou de leur âge, il ne met pas longtemps à les asservir.

p. 56 De même, en effet, qu'un seul et même remède, ‖ appliqué à plusieurs sujets pour soigner une maladie donnée, toujours la même, n'agirait pas de semblable façon, en raison du fait que les corps sont plus ou moins sensibles à son action ou au contraire lui résistent, mais guérirait les uns plus vite et d'autres plus lentement, de même aussi le chant agit immédiatement sur un être plus réceptif, alors que, s'il s'agit d'un être qui l'est moins, il met plus de temps à s'emparer de lui.

Les causes de l'action [de la musique] sont évidentes. En effet, notre éducation première nous est donnée par le moyen de similitudes dont nous nous faisons une idée en les soumettant aux sens [qu'elles font intervenir]. La peinture et les arts plastiques n'enseignent que par la vue, et cependant ils excitent l'âme et la frappent ; comment la musique, elle, ne s'emparerait-elle pas de l'âme, alors qu'elle met en œuvre l'imitation par l'intermédiaire non pas d'un sens unique, mais de plusieurs ?

La poésie, de son côté, ne fait intervenir que la seule ouïe si elle met en œuvre des textes sans musique : sans mélodie, elle ne fait pas toujours naître un état d'âme donné, et sans rythmes elle ne familiarise pas avec le sens qu'elle recouvre. En voici la preuve : supposons, en effet, qu'il faille faire naître un état d'âme donné en s'exprimant : on n'atteint pas un tel résultat sans infléchir d'une certaine façon la voix jusqu'à produire une mélodie.

---

[1] Comprenons : « qui est naturel au corps ».

Seule la musique forme à la fois par la parole et par les imitations d'action[1] ; elle met en œuvre non pas des objets inertes, figés en une attitude unique, mais des êtres animés qui, selon chacun des sujets, modifient leur attitude et leurs mouvements pour s'y conformer.

On en trouve la preuve dans la danse des chœurs antiques[2], dont la rythmique était la maîtresse de ballet, et dans les écrits d'un grand nombre d'auteurs au sujet du jeu des acteurs.

Les arts qui ont leur matière particulière ne pourraient pas amener en peu de temps à l'idée de l'action. Les uns ont pour support des couleurs ; d'autres, des volumes ; d'autres encore, le texte, et tout cela n'est pas la vérité.

Mais la musique, elle, persuade de la façon la plus active. En effet, p. 57 ‖ elle réalise l'imitation au moyen précisément de tout ce par quoi il se fait que les actions elles-mêmes s'accomplissent effectivement. Dans ce qui nous arrive, c'est la volonté qui intervient d'abord ; vient ensuite la parole, et ce n'est qu'en troisième lieu que l'action s'accomplit. Or, la musique imite par les idées les dispositions et les états d'âme ; elle imite les paroles par les mélodies et la modulation vocale, et l'action par les rythmes et le mouvement corporel[3].

Voilà pourquoi ce type de formation doit être, plus que tout autre, poursuivi pour les enfants : grâce aux imitations et aux similitudes qui leur auront été proposées alors qu'ils étaient en bas âge, ils en arriveront, à force d'accoutumance et d'entraînement, à connaître et à désirer ce qui, une fois atteinte la maturité, se fait avec sérieux. Tel est le but qu'il faut se proposer.

4. LES ANCIENS ET L'ÉDUCATION PAR LA MUSIQUE

Faut-il nous étonner de voir que les Anciens ont réussi à amener un si grand redressement en faisant agir la musique[4] ? C'est qu'ils

---

[1] On pourra lire à ce propos l'article d'E.A. LIPPMAN, *The Sources and Development of the Ethical View of Music in Ancient Greece*, mais on n'y trouvera aucune allusion à l'ouvrage d' A.Q.

[2] Cf. ATHÉNÉE, *Banquet des Sophistes*, XIV, 629b, où il est question des « mouvements beaux et nobles » de la danse antique dont des statues gardaient le souvenir.

[3] Les idées que développe le texte, la mélodie et le rythme : voilà ce qui permet à la musique d'éduquer : voir ci-après les chapitres IX à XV, p. 137 sqq. Cf. p. ex. PLATON, *République*, VII, 522a, où on voit que ce sont ces trois éléments qui servent à éduquer en un premier temps les gardiens de la Cité idéale, auxquels ils assurent respectivement une formation morale, un comportement harmonieux et l'eurythmie.

[4] Cf. PS.-PLUTARQUE, *De Musica*, § 26 : « Les Anciens [...] estimaient qu'il fallait

voyaient combien la musique est puissante et comme elle agit conformément à la nature. Dès lors, de même qu'ils se souciaient aussi d'autres biens qui nous appartiennent — j'entends santé et bonne constitution[1] — esssayant de conserver ceci, s'efforçant d'augmenter cela, maintenant dans les limites de ce qui doit être profitable ce qui a tendance à devenir excessif, de même, puisqu'il ne leur était pas possible d'empêcher les enfants de chanter ou de danser, activités naturelles pour tous les petits[2] — pour les en empêcher, il eût fallu leur extirper en même temps leur nature elle-même —, ils intervenaient par petites doses, insensiblement : c'est ainsi qu'ils conçurent un passe-temps honnête, non dépourvu de plaisir : de vain qu'il était, ils l'ont rendu bien utile.

Il n'y a pas d'activité en ce monde qui s'accomplisse sans musique. Les hymnes et les cérémonies qui s'adressent aux dieux se parent de musique ; les fêtes privées et les festivals qui réunissent les cités[3] en sont réjouis ; au cours des combats et des marches, elle nous dispense ardeur et réconfort ; quant aux tâches des matelots et des rameurs et aux travaux manuels les plus pénibles, la musique, se faisant la consolatrice des peines, les rend plus légers à supporter. Chez certains peuples étrangers, on y recourt même aux jours de deuil[4], afin que, sous l'effet de la mélodie, elle mette fin au paroxysme atteint par la douleur[5].

---

former et rythmer les âmes des enfants au moyen de la musique, pour qu'ils parviennent au bien » ; ARISTOTE, *Politique*, VII, 5, 9, 134b : « Il apparaît clairement que la musique est capable de modeler de telle ou telle manière le caractère de l'âme, et si elle en est capable, il est clair qu'il faut y amener les jeunes et les éduquer en les y baignant. »

[1] Cf. PLATON, *République*, III, 410d–412a : pour les gardiens de la Cité, la meilleure éducation consiste en « la gymnastique pour le corps et la musique pour l'âme ».

[2] Cf. ARISTOTE, *Politique*, VIII, 5, 10, p. 1340b : « L'enseignement de la musique convient à la nature des jeunes, car ceux-ci, étant donné leur âge, ne supportent de bon gré rien de ce qui est sans agrément. Or, la musique appartient naturellement à ce qui a de l'agrément. »

[3] Les panégyries. — Cf. ARISTOTE, *Politique*, VIII, 5, 6, p. 1339b : « C'est avec raison qu'on accueille la musique dans les réunions et les divertissements, en reconnaissant qu'elle peut donner de la joie. »

[4] L'évangile selon saint Mathieu (9, 18 et 23) atteste que cette coutume existait chez les Juifs : Jésus se rend chez un chef (Jaïre, selon Marc et Luc) qui vient de lui dire « Ma fille est morte à l'instant » ; il voit dans la maison « les joueurs de flûte avec une foule qui menait grand tapage ». Notons qu'il ne s'agit pas d'un enterrement, mais d'une manifestation de deuil qui se produit dès que le décès a eu lieu.

[5] Il est surprenant qu'A.Q. ne fasse nulle part écho à certains auteurs qui affirment que la musique peut avoir un effet apaisant sur la douleur physique. Ainsi Aulu-Gelle (*Nuits*

Les Anciens voyaient nos semblables recourir au chant pour plus d'une raison : les uns, dans les occasions heureuses, chantent de joie ;
p. 58 les autres, dans les épreuves pénibles, chantent de chagrin ; ‖ d'autres encore, sous l'effet de l'impulsion et du souffle d'un dieu qui les possède, chantent en inspirés ; parfois, toutes ces raisons se mêlent entre elles, en présence de tel ou tel événement, dans telle ou telle situation ; des enfants peuvent être amenés à de telles réactions en raison de leur âge, tout comme les vieillards en raison de leur faiblessse de complexion.

V. Même si de tels motifs n'agissaient pas sur tout le monde — pensons par exemple aux philosophes — et si tout ne poussait pas à chanter — pensons par exemple aux sentiments excessifs —, il fallait néanmoins poursuivre le traitement des cas qui se présentaient, pour ceux auxquels le remède s'appliquait : on rendait ainsi les citoyens efficaces au moment d'une action sérieuse.

En effet, il n'était pas possible de profiter complètement du traitement que peut constituer le raisonnement si l'on était troublé par les passions. On voyait bien que l'appât le plus puissant est le plaisir, qui captive même les animaux dépourvus de raison, ainsi que le montrent aussi bien les syrinx des bergers que les flûtes[1] des chevriers ; on voyait aussi que, si le chagrin reste sans consolation, il jette plus d'un homme dans des maladies incurables, et que les délires des inspirés, s'ils ne sont tempérés, dépassent la juste mesure, causant superstitions et craintes irraisonnées.

Ces divers états, on en voyait la cause dans les différentes parties de l'âme : en effet, on constatait que le plaisir excessif concernait sa partie concupiscente, que le chagrin et sa fille la colère concernaient l'irascible et que l'inspiration concernait la rationnelle. Or, grâce à la musique, il existait une façon appropriée de soigner chacun de ces états d'âme, façon qui, peu à peu, ramenait les sujets, à leur insu, à un équilibre sain. En effet, si chacun pratique volontiers la musique lui-même quand il est modérément affecté par l'un ou l'autre des états

---

attiques, IV, XIII) cite Théophraste (fr. 87 Wimmer) : « Quand une crise de sciatique est la plus aiguë, les douleurs se calment si un aulète joue un air doux. » Toujours d'après Aulu-Gelle (*ibid.*), Démocrite, de son côté, aurait écrit (fr. B 300, 7) : « Des airs d'aulos ont soigné bon nombre de maladies humaines. »

[1] πηκτίς. Une épigramme tardive (*Anthologie Palatine*, IX, 586) montre Pan en train de « traîner sur ses lèvres » une *péctis* : il doit s'agir ici d'une variété de flûte de Pan, voisine de la syrinx, comme semble l'indiquer l'étymologie (πήγνυμι = assembler : cf. P. CHANTRAINE, *Dict. étym.*, p. 894–895, *s.v.* πήγνυμι). Ailleurs, πηκτίς désigne un instrument à cordes du type « harpe » : cf. p. ex. PLATON, *République*, III, 399d.

d'âme susdits, celui qui est tombé dans l'excès, lui, pourrait être formé par l'audition [d'une musique]. Car quand il s'agit d'une âme livrée aux excès du désordre, il n'est pas possible de l'aider autrement qu'en lui appliquant ce à quoi elle recourt quand elle est affectée de façon équilibrée.

On a, selon le sexe et l'âge, des dispositions naturelles pour telle ou telle espèce de mélodie. Les âmes des enfants sont poussées à chanter sous l'effet de la joie ; celles des femmes, en général, sous l'effet du chagrin ; celles des vieillards, sous l'effet d'un transport divin : on connaît, par exemple, des cas de vieillards inspirés aux jours de fête. ‖

VI. *p. 59* Voyant cela, les Anciens obligeaient [les citoyens] à pratiquer la musique depuis l'enfance, tout au long de leur vie. Ils recouraient à des mélodies, des rythmes et des danses qu'ils jugeaient convenables. Aussi bien dans les réjouissances privées qu'aux fêtes religieuses officielles, ils avaient institué par des lois certains chants traditionnels, qu'ils appelaient « nomes[1] », et ils avaient trouvé dans leur exécution aux cérémonies sacrées un moyen de les rendre fixes. Ils voyaient dans leur nom un heureux présage : grâce à lui, ils resteraient immuables.

En outre, ils essayaient en même temps de calmer, d'une manière ou d'une autre, les mouvements auxquels l'âme se livre parfois quand elle est en proie à des passions excessives : pour cela, ils la ramenaient à goûter les charmes que procurent l'oreille et l'œil. C'est ainsi que, quand un cours d'eau se précipite à travers des escarpements impraticables ou se perd en des lieux marécageux, on le dévie vers une plaine d'accès aisé et qu'il rendra fertile.

Mais les Anciens avaient aussi une double crainte au sujet de ceux qui font de la musique : les uns, qui n'avaient rien de musical ni dans les mélodies, ni dans la poésie non chantée, leur apparaissaient franchement incultes et sots ; les autres, qui s'étaient frottés à ce domaine, mais non comme il faut, ils les voyaient tomber dans de graves erreurs et, à force de se complaire aux airs et aux poèmes qui n'ont rien de sérieux, se donner un genre particulier bien éloigné du bon ton.

C'est pourquoi les Anciens recouraient de préférence aux chants à caractère éducatif, alors qu'ils n'usaient des chants relâchés que rarement et pour de courts moments, soit pour observer les comportements, de la même façon qu'ils recouraient souvent aussi à l'expéri-

[1] Le texte grec dit littéralement : « qu'ils appelaient même *lois* », car le même mot (νόμος) désigne en grec une loi et un chant fixé par la loi pour être exécuté en telle ou telle circonstance, chant auquel il était interdit de changer quoi que ce soit. Cf. PLATON, *Lois*, III, 700b : « Il y avait [autrefois] un genre de chants qu'on appelait du nom même de "lois" ».

mentation par l'ivresse[1] — c'est ainsi que le divin Platon lui-même, dans la *République*, soumet les jeunes gens à l'épreuve de certains plaisirs[2] — soit pour dévier, comme je le disais, vers une formation les transports passionnels.

Toute éducation, en effet, produit ses effets soit en exigeant une soumission — par exemple comme le font les lois —, soit par persuasion — par exemple celle qu'un maître nous donne dans ses leçons —, et la musique possède ces deux moyens d'action : par les paroles et la mélodie, elle soumet l'auditeur à sa puissance, et par toutes sortes de modulations de son et de figures, elle l'amène à se familiariser avec les idées exprimées. Aussi les Anciens faisaient-ils une large place à la musique éducative, lui consacrant jusqu'à cent jours[3], tandis qu'ils n'en consacraient qu'environ trente à la musique visant à la détente. ‖
p. 60 Au moyen de chants et de danses de caractère sérieux, ils éduquaient les citoyens éminents, que ceux-ci fussent spectateurs ou eux-mêmes exécutants ; quant à la musique de simple agrément, ils laissaient les gens du commun en user pour se détendre[4].

En effet, dans le cas de gardiens de la république qui, sans exception, étaient des gens sérieux, comme c'est le cas chez le sage Platon[5], on n'avait besoin que des chants qui concourent à la formation ; mais étant donné les différences existant entre ceux qui constituent l'ensem-

---

[1] Cf. PLATON, *Lois*, I, 649d-e : « Pour nous entraîner, pouvons-nous citer un plaisir moins discutable que celui dont on fait l'essai en buvant du vin ? » (Trad. Éd. DES PLACES, C.U.F., 1951.)

[2] PLATON, *République*, III, 413d-e : il s'agit de savoir si les futurs gardiens de la Cité idéale sont capables de « résister aux séductions, s'ils gardent de la décence en toute circonstance, s'ils sont de fidèles gardiens d'eux-mêmes et de la musique dont ils ont reçu les leçons ». (Trad. Ém. CHAMBRY, C.U.F., 1959.)

[3] Comprenons : « par an » ; *idem* à propos des trente jours dont il est question par après. Il s'agit des quelque cent vingt jours de fête que comportait l'année à Athènes.

[4] Cf. PLATON, *Lois*, II, 658e : « Même moi, je concède à la masse qu'il faut juger la musique d'après le plaisir, mais non d'après le plaisir des premiers venus. La musique belle est celle qui charme les meilleurs, suffisamment formés, et surtout celle qui plaît à un homme qui se distingue entre tous par la vertu et l'éducation. » — ARISTOTE (*Politique*, VIII, 7, 1342a) : « Il faut permettre l'utilisation de [...] chants pareils [= ceux qui engendrent pitié, terreur ou passion] aux acteurs qui s'occupent de musique de théâtre. Car les spectateurs, au théâtre, sont de deux sortes : il y a les gens libres et cultivés, et les gens du vulgaire, lequel est composé d'ouvriers manuels, de paysans et autres semblables : à ceux-ci aussi il faut laisser des concours et des représentations, afin qu'ils y trouvent du repos. [...] Mais pour l'éducation, il faut recourir aux chants qui assurent une formation morale. »

[5] Dans la *République*, Platon suppose évidemment que ceux qu'il s'agit de former pour qu'ils deviennent les gardiens de la Cité idéale, constituent une élite.

ble de la communauté, comme c'est le cas dans les autres États, il fallait que chacun trouve aussi le divertissement approprié.

Voilà ce que beaucoup ont méconnu : sans comprendre les raisons de ce qui est dit dans la *République*[1], certains ont totalement désapprouvé la musique d'agrément, faute d'avoir discerné à qui elle convenait et dans quelles circonstances elle était admise ; d'autres ont entièrement proscrit la composition mélodique en prétendant qu'elle n'était capable de produire que des amusements de cette espèce : ils ne savaient pas combien la musique est plus utile que beaucoup d'autres choses, quand ce ne serait qu'en vue de l'éducation.

La nature elle-même réclamant de pareils délassements, il est impossible de les interdire — et le sage a eu raison de recourir à la comparaison avec l'arc[2] — et parmi les moyens de se détendre, il faut préférer celui qui est utile.

Si je parle ainsi, ce n'est pas que j'accepte les airs qui ont fait l'objet d'un blâme général — car ce n'est même pas la musique qui y préside : comme le font les autres arts en ce qui concerne leur matière propre, la musique fait la distinction entre le meilleur et le pire ; ce n'est pas non plus que j'approuve ceux qui, à cause de mélodies sans valeur, s'en prennent à l'art musical tout entier. On ne peut, en effet, passer sous silence les exhortations qui recourent aux paroles sans musique : parmi celles-ci également les unes incitent à la vertu, les autres au vice. De même qu'en matière de telles exhortations, leur nature étant double, nous accordons la préférence à celles dont la nature est la meilleure, de même en matière de composition mélodique, il faut estimer que c'est la meilleure qui est digne de notre préférence, mais se garder de proscrire entièrement le chant en prétextant
p. 61 qu'il ne fait que procurer un plaisir. En effet, ‖ il ne faut pas critiquer

---

[1] Où Platon, comme vient de le dire A.Q., n'a en vue que la formation des gardiens de sa Cité.

[2] Cf. HÉRODOTE, II, 173. Le roi d'Égypte Amasis, à qui ses amis reprochaient de boire et de badiner, une fois ses affaires expédiées, répond : « Ceux qui possèdent un arc le bandent quand ils doivent s'en servir ; quand ils s'en sont servis, ils le détendent. » — Une fable du fabuliste latin Phèdre (III, 14) met la même comparaison dans la bouche d'Ésope, qu'il appelle « *sophus* » (σόφος, « le sage »). À un Athénien qui lui reprochait de jouer à un jeu puéril, Ésope répond : « Tu briseras bientôt ton arc si tu le tiens toujours bandé ; mais si tu le détends, il sera en état de servir quand tu le voudras. » Étant donné la présence de σόφος dans chacun des deux auteurs, on pourrait supposer qu'A.Q avait en tête la fable de Phèdre, mais une anecdote rapportée dans le *Gnomologium Vaticanum* (17, p. 11 Sternbach) attribue une réflexion semblable à Anacharsis, un des Sept Sages, et dans une « note » très documentée (*Classical Quarterly*, XLI, 1 (1991), p. 275–278), E. Kerr Borthwick étaie d'arguments sérieux l'opinion que le σόφος d'A.Q. serait Anarcharsis lui-même.

le plaisir en bloc ; et puis ce n'est pas lui qui est le but de la musique. Celle-ci procure accessoirement un divertissement, mais le but que nous avons en vue, c'est qu'elle nous aide à atteindre la vertu.

Cela a échappé à beaucoup de gens, et particulièrement au personnage qui, dans les *Politiques*[1] du Romain Cicéron, parle contre la musique. Car je n'oserais pas affirmer que de pareils propos soient de Cicéron lui-même. Comment, en effet, pourrait-on déclarer qu'il critiquait la musique et qu'il la blâmait comme dépourvue de valeur, alors qu'elle est l'art qui, en matière de modes et de rythmes, fait la distinction entre ce qu'ils ont de bon et ce qu'ils ont de mauvais ? Songeons que Cicéron est celui-là même qui devant Roscius, le danseur qui à l'époque s'exhibait en recourant aux seuls rythmes — encore ne s'agissait-il que de rythmes vils, sans valeur — était si fortement impressionné, qu'il disait que ce Roscius avait été mis sur terre grâce à la providence divine[2]. On pourrait prétendre, bien sûr, que dans sa *République*[3], Cicéron livre librement sa propre pensée, tandis que dans sa plaidoirie pour Roscius il parle pour faire triompher la cause qu'il veut défendre. Mais rien ne nous empêchera de retourner à notre tour le même raisonnement. Et pourtant, même ainsi, on refuserait sans y prendre garde toute valeur à l'orateur, du moins en ce qui concerne le point que nous examinons actuellement, plutôt qu'on ne le recommanderait. Pour ce qui est de découvrir la vérité et de juger équitablement, on ne peut, en effet, accorder foi à celui qui se fait l'esclave des opinions du tribunal ou de ses propres préférences, et non de l'objectivité.

Je pense, par ailleurs, que personne n'irait critiquer la rhétorique en elle-même sous le prétexte que certains orateurs se laissent corrom-

---

[1] Il s'agit sans doute d'un passage perdu du Livre IV du *De Republica*. Cf. K. ZIEGLER, *Cicero, De re publica*, Leipzig (Teubner), 1969, p. 114 sq. et E. BRÉGUET, C.U.F., 1980, II, p. 88. — Dans un passage du *De Republica* (I, XVIII, 30), Lélius, un des personnages du dialogue, dit : « Si vous trouvez tant de charme aux études des Grecs, il en est d'autres plus convenables pour des hommes libres. [...] Elles n'ont d'autre utilité, à supposer qu'elles en aient une, que d'affiner un peu l'esprit [...] afin qu'on puisse ensuite acquérir plus facilement des connaissances plus importantes. » (Trad. E. BRÉGUET, C.U.F. 1980.) Cette utilité de la musique, préludant à la philosophie (et non plus à la politique), A.Q. la mettra en relief à la fin de son ouvrage : cf. III, XXVII, p. 245, l. 21 à p. 246, l. 7.

[2] Cette phrase ne figure pas telle quelle dans ce que nous avons conservé du plaidoyer de Cicéron pour le mime Q. Roscius. Mais on y trouve des allusions au talent de Roscius, à « l'art qui le rend parfaitement digne de la scène » (VI, 17) à la façon dont « il imite admirablement » tel personnage (VII, 20).

[3] πολιτεία : il s'agit probablement du même ouvrage qu'A.Q. appelait plus haut « Les Politiques » (τὰ Πολιτικά).

pre. Et de même, si certains artistes professionnels font de la mauvaise musique parce qu'elle plaît à la masse, ce n'est pas l'art qu'il faut en rendre responsable.

En vérité, la patrie de Cicéron vit éduquer par la musique, ainsi qu'il le dit lui-même[1], les Romains de l'époque de Numa et ceux de l'époque qui suivit de peu celle-là ; bien qu'ils fussent des gens encore assez sauvages, la musique les accompagnait aussi bien dans les ban-
p. 62 quets privés ‖ que dans toutes les fêtes publiques. Et si nous parlons de la guerre, domaine dans lequel Rome s'est illustrée et s'illustre encore — j'ajouterais : puisse-t-elle s'y illustrer toujours[2] ! —, faut-il rappeler que c'est en musique que se déroulent les manœuvres militaires exécutées sur un rythme de pyrrhique[3] ? Tout le monde sait cela.

Mais voici ce que très souvent on voit mal : au cours des batailles et des combats eux-mêmes, Rome proscrit en général les ordres transmis au moyen de mots : ils seraient capables de causer un dommage si des ennemis parlant la même langue les comprenaient. C'est en musique que se transmettent les signaux[4] : avec elle, on dispose d'un instruments martial propre à semer la panique : la trompette ; à chaque commandement elle assigne, par ailleurs, un air qui lui est propre. On a donc fixé pour la charge de front et pour l'attaque de flanc des sonneries particulières, et une autre pour donner le signal de

---

[1] Cf. *Tusculanes*, IV, I, 3, où Cicéron rapporte une tradition selon laquelle Numa aurait été l'élève de Pythagore. — Plus loin (*ibid.* IV, II, 3–4), Cicéron rappelle que les pythagoriciens faisaient grand cas de la musique, « ramenant au calme leur esprit par les chants et des sons de lyre » ; puis il cite Caton : « Chez nos ancêtres, la coutume, dans les festins, voulait qu'à la fin les convives chantent accompagnés par un aulos, les louanges [...] des personnages illustres. » Cicéron ajoute : « La preuve que ce n'était pas une époque sans culture, c'est que la lyre égaie toujours les festins en l'honneur des dieux et les banquets des magistrats. »

[2] A.Q. est un loyal sujet de l'Empire romain.

[3] Cf. p. 84, n. 10.

[4] Cf. ÉLIEN, *Varia historia*, II, 44. — Le Ps. Plutarque (*De Musica*, § 26) nous renseigne sur la musique guerrière des temps plus anciens : « Certains peuples, comme les Lacédémoniens, recouraient au jeu de l'aulos pour les actions guerrières, au cours desquelles ils jouaient ce qu'on nommait le chant de Castor quand il avançaient en rangs serrés vers l'ennemi avec lequel ils allaient se battre. [...] D'autres, et encore de nos jours, utilisent régulièrement la trompette. » Le même auteur signale (*ibid.*) que l'aulos accompagnait certains exercices sportifs, tels la lutte ou le pentathlon. — La peinture de la frise d'une cruche protocorinthienne de la Collection Chigi (Rome, Villa Giulia) datée de 650–630 av. J.-C. montre un aulète en train de jouer en marchant au milieu de guerriers en armes (voir W. KRAIKER, *Die Malerei der Griechen*, fig. 12a ; M.L. WEST, *Ancient Greek Music*, pl. 9 ; M. WEGNER, *Griechenland*, in *Musikgeschichte in Bildern*, II, 4 (2e éd. 1970), ill. 48, p. 79).

la retraite[1] ; d'autres encore commandent les conversions vers la gauche ou la droite, chacun de ces mouvements ayant la sienne propre ; et ainsi de suite. Toutes ces sonneries constituent un langage complet et très ingénieux, les signaux étant incompréhensibles pour l'ennemi, alors que pour l'ami ils sont parfaitement clairs et facilement reconnaissables ; ce n'est pas chacun à son tour qu'on les perçoit : toute la troupe marche au même son, émis une seule fois.

Et voici le plus significatif de tout : à certaines époques, Rome, ayant fait l'expérience de chefs d'État assez peu frottés de musique[2], a du même coup expérimenté dans les faits ce que Platon prédisait en paroles dans la *République*[3] : en pleine rue et dans le cadre splendide des temples, elle a vu les citoyens s'entr'égorger sauvagement[4].

5. LA MUSIQUE : ÉDUCATRICE

Que la musique n'ait pas son pareil pour éduquer et que la nature humaine, faute d'avoir été redressée, se soit souvent corrompue — car elle se laisse facilement entraîner aux passions basses et violentes : ce qui suit le montrera à l'évidence. Je ne traiterai pas de cas particuliers — il est difficile, en effet, de faire des observations à leur sujet — mais de cités ou de peuples[5] entiers — on étudie plus facilement des ensembles plus vastes.

---

[1] C'est le cas dans l'*Anabase* de Xénophon (IV, 4, 22).

[2] Le terme grec ἄμουσος (« qui n'a pas de contact avec la Muse », d'où « qui n'a pas de culture ») est pris ici dans le sens particulier « qui n'a pas de contact avec la musique ».

[3] V, 470d, où Platon parle des résultats funestes de la discorde dans un État divisé.

[4] A.Q. songe aux guerres civiles. Dans son esprit, la musique « adoucit les mœurs ». Le Ps.-Scymnos (*Periegesis*, v. 183 sqq.) est du même avis quand, parlant des Celtes, il écrit : « Ils tiennent leurs assemblées au son de la musique, dont ils vantent la vertu adoucissante. »

[5] Il va être question, dans la suite de ce chapitre, de huit peuples caractérisés par le rapport entre leur comportement habituel et leur degré de culture musicale (Opiques, Lucaniens, Garamantes, Ibères, Phéniciens, Thraces, Celtes et Grecs). Nous n'avons trouvé dans aucun écrit antique la même classification anthropologique. Comme il y a tout à parier qu'A.Q. n'a pas visité en personne toutes les régions dont il fait ici mention, il faut croire ou bien qu'il a utilisé une source qui ne nous est pas parvenue, ou bien — et c'est plus probable — qu'il a puisé dans ses lectures des renseignements disséminés, dont il a fait le regroupement. — Nous donnerons une note détaillée sur chacun de ces peuples (à l'exclusion des Grecs) pour montrer quel genre de renseignements A.Q. pouvait recueillir en divers écrits. Pour alléger ces notes, nous ferons référence aux auteurs anciens à l'aide des abréviations utilisées habituellement dans nos dictionnaires. — Monsieur Gérald Purnelle, Directeur du CIPL de l'Université de Liège, nous a fourni quelques références qui ont utilement complété celles que nous avions recueillies. Qu'il en soit remercié.

p. 63 Il y a deux ‖ échecs à redouter sous le rapport de la formation. Les voici : le manque de culture musicale[1] et le mauvais usage qu'on fait de la musique[2]. Le premier est le résultat d'un manque d'études ; le second, d'un enseignement défectueux.

Or, on distingue deux affections qu'on peut dire naturelles à l'âme : colère et désir. Certains peuples n'ont pas le moins du monde goûté aux beautés que dispense la musique. Imaginons qu'ils flattent en eux le concupiscent : les voilà stupides et semblables à un troupeau de bétail, comme les peuplades de l'Opicie[3] et de la Lucanie[4] ; supposons au contraire qu'ils développent l'irascible : les voilà sauvages et

---

[1] ἀμουσία : cf. la note 2, p. 127.

[2] κακομουσία.

[3] Région de la Grande-Grèce, bordant la Tyrrhénienne et située sur les deux rives du Garigliano, à cheval sur le Latium et la Campanie (cf. la note de P. MINICONI et G. DEVALLET, *Silius Italicus, La guerre punique*, C.U.F., t. II, 1981, n. 6 à la p. 118). Cette région avait été occupée anciennement par un peuple appelé *Opici*, *Osci* ou *Ausones* (cf. ARSTT., *Pol.*, VII, 9, 3 ; STR., *Géogr.*, V, 3, 6 et 4,3 ; PS.-SC., *o.c. C.*, v. 236 ; STÉPHANE DE BYZANCE, *Ethn.*, 148, 5). Se faisant l'écho de Platon (*Rép.* IX, 13, 590b : « Le goût des jouissances et la mollesse [...] engendrent la lâcheté »), Strabon (V, 4, 3) dit des Opiques : « À cause de leur goût des jouissances, ils tombèrent dans la mollesse [...] et durent céder la Campanie aux Samnites. » Festus (*Sign. verb.*, p. 189 et 198 Müller) parle des « débauches immondes » des Opiques et de « la honte de leurs plaisirs défendus ». Par mépris pour les Romains, les Grecs appelaient parfois ces derniers « Opiques » (Cf. PL., *H.N.*, XIII, 9, 4, citant Cicéron ; PHILODÈME, in *A.P.*, V, 132). Les Latins eux-mêmes emploient souvent *opicus* dans le sens « lourdaud, ignorant » (cf. JUV., *Sat.*, III, 207 et VI, 455 ; GELL., *Nuits att.*, XXIII, 9,4 citant Cicéron, et II, 21, 4.).

[4] Région de la Grande-Grèce, au Nord du Bruttium, entre le golfe de Tarente et la Campanie (cf. STR., *o.c.*, V, 1 3 ; VI, 1, 1 et 13 ; STÉPHANE DE BYZ., *o.c.*, 411, 20 ; PROCOPE, *Guerres*, VII, 28, 7). Eutrope (*Abr. d'Hist. rom.*, 10, 2) parle des « campagnes délicieuses » (*in agris amoenissimis*) qu'on y rencontre. Mais le pays n'était pas entièrement doux à vivre, loin de là. Sur les plateaux, il y avait certes des pâturages (cf. HOR., *Épodes*, I, 28 ; VERG, *Géorg.* III, 150) et on y cultivait la vigne qui donnait un bon vin (cf. CAT., *Agric.*, 4 ; PL., *o.c.*, 14, 69), mais les hauteurs étaient souvent enneigées (cf. HOR., *Sat.*, II, 3, 234) et des sangliers, voire des ours, infestaient les forêts (cf. HOR., *Sat.*, II, 8, 6 ; VARR. *Langue lat.*, V, 100). Sénèque (*De tranquil. an.*, II, 13) parle de la Lucanie comme d'une région inculte et couverte de forêts. Les Lucaniens sont dépeints comme des paysans assez grossiers (cf. PROCOPE, *o.c.*, VII, 22, 2), aux mœurs rudes (cf. JUSTIN, *Abr. des Hist. philip. de Trogue Pompée*, XXIII, 1, 7 sq.) ; on les accusait parfois de débauche et de paresse (cf. NICOLAS DE DAMAS, in *FHG.*, II, 90, 103b Jacoby). Mais ce n'est là qu'un son de cloche ; la valeur militaire des Lucaniens fut souvent reconnue : cf. LÉONIDAS, in *A.P.*, VI, 129 et 131 ; EUTR., *o.c.*, 2, 7 ; PHOT., *Bibl.*, 244, 390a, 8 et 391b, 12) ; plusieurs Lucaniens, et même des Lucaniennes, ont été pythagoriciens (JAMBL. *Vie de Pythagore*, 267) et on n'oubliera pas qu'Élée, patrie de Parménide et de Zénon et centre d'une célèbre école philosophique, était une ville de Lucanie.

pareils à des fauves, comme les peuplades de la Garamantide[1] et de l'Ibérie[2]. Au contraire, il est des peuples chez lesquels la pratique mu-

[1] Le Fezzan actuel (cf. STR., *o.c.*, II, 5, 33), « région des bêtes sauvages » (cf. HDT., IV, 174 et 183), située « au bout du monde » (cf. VERG., *Buc.*, VIII, 44 ; SILIUS ITALICUS, *Guerre punique*, III, 313 et 648 ; LUCIEN, *Dipsades*, 1–2), en grande partie déserte et très pauvre (STR., *l.c.*) et habitée par des nomades innombrables, fuyant toute société (HDT., *l.c.* ; SEN., *Herc. sur l'Oeta*, 1106), et vivant dans des gourbis inaccessibles (TAC., *Hist.*, IV, 50, 4). Ces nomades se livrent volontiers au brigandage (PL., *o.c.*, V, 38 ; TAC., *Ann.*, VI, 23 ; *Hist*, *l.c.* ; D.S., *Bibl. hist.*, III, 49). On les dit « sombres » (ARNOBE, *Adv. Gentes*, VI, 5, p. 1171 Migne), « barbares » (OROSE, *Hist.*, I, 2, 90), « cruels et féroces » (SILIUS ITALICUS, *o c.*, XI, 181 et XII, 749), « intraitables » (TAC., *Hist.*, *l.c.*), « vivant comme des bêtes fauves » (D.S., *l.c.*), mais par ailleurs de mœurs simples, bons chasseurs et, au besoin, travailleurs (STR., XVII, 3, 19 ; PTOL., *Apotelesmatica*, II, 45).

[2] Deux régions différentes portaient ce nom : la péninsule ibérique (STR., III, 4, 13 et VI, 2, 4 ; PS.-SC., *o.c.*, v. 265 sq.) et une région d'Asie, proche du Caucase, correspondant plus ou moins au centre de la Géorgie (STR., VI, 4, 2, p. 287 ; XI, 1, 6 ; XI, 2, 15 et 19 ; PLUT., *Lyc.*, 4, 8 ; *Ant.*, 34, 10 ; *Luc.*, 26, 4 ; *Pompée*, 34, 1–3 ; LUC., *Comment écrire l'Hist.*, 29 et 49 ; V.F., *Argon.*, VI, 120). Les Ibères d'Asie seraient issus d'Ibères émigrés (STR., I, 3, 21 et XI, 3, 2 ; PS.-SC., *o.c.*, fr. 20) : il n'est donc pas étonnant que des traits communs se retrouvent chez les deux groupes d'Ibères. Ceux d'Asie sont belliqueux (STR., XI, 2, 19 et 3, 2 ; PLUT., *Luc.*, 31, 6 et *Pompée*, 34, 6 ; V.F., *l.c.*) tout comme ceux d'Espagne (LIV., XXXIV, 17, 6 ; ATH., *Deipn.*, XII, 523b-d ; PHOT., *o.c.*, p. 383b, citant Diodore de Sicile), lesquels pensent que « sans armes la vie n'est pas possible » (LIV., *l.c.*) et « préfèrent se battre que rester inactifs » (JUSTIN, *o.c.*, XLIV, 2, 2). Avant Pompée, les Ibères d'Asie n'ont jamais été conquis (PLUT., *Pompée*, 34, 7), et quand Auguste achèvera de pacifier l'Espagne, la conquête de la péninsule aura coûté quelque cent vingt ans de guerres (STR., IV, 4, 2 et VI, 4, 2, p. 288). C'est que les Ibères se soulèvent constamment, à l'Est (STR., IV, 4, 2, p. 287) comme à l'Ouest (APP., *Hist. rom.*, VI, 16, 100). Évidemment, le Caucase (STR., XI, 3, 2) et les monts espagnols (ATH., *o.c.*, VI, 9, 52 ; D.S., *o.c.*, V, 34) se prêtaient à des guérillas. — Mais c'est surtout sur les Ibères d'Espagne que les textes antiques nous renseignent et notamment sur leur sauvagerie, le trait précisément qu'A.Q. retient (APP., *o.c.*, VI, 15, 97 ; STR., III, 2, 15 et 4, 13 ; LIV., *l.c.* ; PLUT., *Sert.*, 14, 1 ; VALÈRE MAXIME, III, 2, 7 ; OROSE, *o.c.*, VI, 21, 8 ; SID., *Lettres*, IX, 13, 116). C'est aussi le trait que soulignent les poètes qui parlent des Ibères (HOR., *Odes*, IV, 5, 27–28 ; LUCAIN, *Phars.*, II, 549 ; MART., *Épigr.*, X, 78, 9). Peuple barbare (LIV., XXVIII, 22), intraitable (APP., *o.c.*, VI, 15, 95), animé de sentiments violents(PL., *o.c.*, XXXVII, 203), féroce (STR., 4, 17), cruel, même s'il est humain envers les hôtes (D.S., *l.c.*), orgueilleux (STR., III, 4, 5), capable aussi bien de fourberie (POL., *Hist*, III, 98, 1 et 3 ; STR., III, 4, 5 ; LIV., XXV, 33) que de loyauté (SALL., *Hist. fr.*, II, 64 ; PL., III, 20 ; VALÈRE MAXIME, II, 6, 11 ; FRONTIN, *Stratag.*, IV, 22), il se livre par nécessité au brigandage (APP., *o.c.*, VI, 10, 59 ; 13, 77 ; 16, 100 ; STR., III, 4, 5 et 15 ; LIV., XXVIII, 22 ; PLUT., *Sert.*, 14,1). Une bonne partie de la population vit dans l'indolence et la veulerie, livrée aux forces animales de l'instinct (STR., III, 4, 16). Les Anciens louent souvent le courage et l'endurance des Ibères (APP., *o.c.*, VI, 12, 75 ; 13, 77 ; 15, 97 ; STR., III, 4, 17 ; LIV., XXXIV, 17, 6 ; SILIUS ITALICUS, *o.c.*, I, 225 ; TAC., *Ann.*, IV, 45 ; D.S., *o.c.*, V, 33–34 ; VALÈRE MAXIME, *l.c.* ; JUSTIN, *o.c.*, XLIV, 2, 1–5 ; OROSE, *l.c.*). Ces dernières qualités ont incité les Romains à utiliser des Ibères comme auxiliaires dans leurs armées (*Inscr. Lat. Lib. Rei Publ.*, n° 500 et 515 Degrassi ; SALL., *Cat.*, 18–19).

sicale a été déviée au point de la dénaturer et d'engendrer perversité et mauvais usage de la musique[1]. Parmi ces peuples, il en est qui laissent la bride à leur côté concupiscent : ils tombent dans un relâchement moral excessif et ils parent leur corps plus qu'il ne convient : nous en voyons des exemples chez les habitants de la Phénicie et chez leurs descendants installés en Libye[2]. Il en est d'autres, au contraire, qui se laissent dominer par leur côté irascible : ils ont un esprit désordonné, ils sont buveurs et amateurs de danses en armes, même quand l'occasion ne s'y prête pas ; ils sont en outre excessifs dans leurs em-

[1] Cf. PLUTARQUE, *De aud. poetis*, 19f : « Une mauvaise musique et des chants sans valeur engendrent des mœurs licencieuses, un genre de vie qui n'a rien de viril, des hommes adonnés à la mollesse, à la volupté et aux rapports sexuels avec des femmes. »

[2] Les « descendants des Phéniciens » représentent les Carthaginois (appelés en grec Φοίνικες). L'*Énéide* a rappelé que Didon, fondatrice de Carthage, était originaire de Sidon : c'était une façon poétique d'évoquer la colonisation par les Phéniciens de la côte libyenne (Afrique du Nord). (Cf. APP., VIII, 1, 1 ; STR., XVII, 3, 15 ; D.S., XX, 55, 4.) — Confirmant les dires d'A.Q. sur le relâchement des Phéniciens d'Asie, Athénée (XV, 697c) parle des chansons érotiques dont la Phénicie est « toute pleine » ; mais c'est sans doute la pourpre, dont les Phéniciens avaient le monopole, qui leur aura valu non seulement une grande richesse, mais aussi la réputation d'hommes vivant dans le luxe (STR., XVI, 2, 23). — On signalait, par ailleurs, leurs vertus guerrières (HDT., VI, 33 ; STR., I, 1, 4 ; III, 5, 1, ; V, 2, 7 ; XVII, 3, 15 ; D.S., XVII, 44, 4 et 45, 1), leur habileté d'artisans, leurs dons pour les sciences ou la philosophie, leur prévoyance et leur ardeur au travail (STR., XVI, 2, 2, 14 et 24), mais surtout leurs qualités de marins et leur sens du commerce (STR., *ibid.* et III, 5, 10). — Quant aux Carthaginois, ils sont souvent décrits comme luxueusement parés (D.S., XIV, 53, 3 ; XVI, 81, 1 ; XXXII, 9 et 22 ; JUSTIN, *o.c.*, XVIII, 7, 9–13) et extrêmement riches (HDT., VI, 17 ; THUC., VI, 46, 3 ; APP., VIII, 2, 12 et 20, 135 ; POL., XVIII, 35, 9 ; D.S., XIV, 46, 1 ; XX, 3, 3 ; 8, 3, ; 14, 1–3 ; 40, 6 ; XXXII, 26, 2). La fortune, d'ailleurs, était chez eux un tremplin politique (ARSTT., *Pol.*, II, 8, 5 ; IV, 5, 11 ; V, 10, 4). — Une longue période de paix pouvait les amollir (POL., XXXI, 21, 4 ; D.S., XX, 3, 3), tout comme l'argent (CORN. NEPOS, XXII, 3 ; PLUT., *Fab.*, 23, 3). Mais ce sont surtout les « délices » de Capoue, où Hannibal avait pris ses quartiers d'hiver (LIV., XXIII, 18 et 45, 2–3 ; *adde* STR., V, 4, 13), qui sapèrent les forces d'une cité qui avait été « capable de rivaliser avec Rome et de mener contre elle trois grandes guerres » (STR., XVII, 3, 15) et dont les dirigeants stimulaient la valeur militaire (ARSTT., *Pol.*, V, 10, 4). Les Carthaginois tenaient des Phéniciens les connaissances maritimes qui leur valurent longtemps la maîtrise des mers (POL., I, 16, 7 ; 20, 5 et 12 ; 55, 2) et qui leur permirent de développer un commerce florissant et d'installer des colons en maints endroits (HDT., I, 105 ; II, 44 et 49 ; III, 6 et 107 ; IV, 147 et 196 ; V, 58 ; VI, 47 ; ARSTT., *o.c.*, VI, 3, 5). — A.Q. ne parle pas de la cruauté dont les Carthaginois pouvaient faire preuve (POL., I, 11, 5 ; LIV., XXII, 59, 14 et XXXVIII, 48, 13 ; PLUT., *Tim.*, 20 ; D.S., XIII, 57–58 et 111, 4 ; V.-M., II, 7, ext. 1 ; JULIUS OBSEQUENS, *Prodiges*, 20), ni de la mauvaise foi punique, qui était devenue proverbiale (SALL., *Jug.*, 108, 3 ; *adde* APP., VIII, 6, 31 ; PLUT., *Tim.*, 11).

portements et fous de guerre : tels sont les habitants de la Thrace[1] et tout le peuple celte[2].

---

[1] Les Thraces forment un ensemble de peuples habitant l'angle S.-E. de la péninsule balkanique. Ils sont souvent décrits, ainsi que par A.Q., comme de grands buveurs. Homère (*Od.*, IX, 196 sqq.) connaît déjà le vin « noir et doux comme miel, à l'odeur divine » qui venait de Thrace ; selon Hérodote (V, 8), on buvait, là-bas, même aux funérailles ; Xénophon (*An.*, VII, 2, 23 et 3, 21) a vu circuler des cornes de vin chez le roi thrace Seuthès ; Tacite (*Ann.*, IV, 48) décrit des auxiliaires thraces qui « s'écroulent sous l'effet du vin » (*adde* D.S., XXI, 12, 5 ; ATH., I, 31a ; X, 432a, 442f et 447c, citant Archiloque et Hellanicos ; AMM., XXVII, 4, 9). Pour s'attirer les bonnes grâces de ses hôtes thraces, Alcibiade « se battait et buvait » (PLUT., *Comment distinguer un flatteur*, 52e). C'est que les Thraces étaient aussi belliqueux que buveurs. Homère cite la longue épée thrace (*Il.*, XIII, 576 sq.) ; d'après Hérodote, les Thraces considèrent qu'il n'y a rien de plus beau que de vivre de guerre et de pillage (V, 6) et jugent nobles ceux qui se consacrent à l'art de la guerre (II, 167) ; pour Aristophane (*Acharn.*, 153–156), les Thraces les plus belliqueux sont les Odomantes ; pour Xénophon (*o.c.*, VII, 2, 22), ce sont les Thynes, lesquels attaquent un jour son camp. Aristote (*o.c.*, VII, 2, 5) écrit : « Chez tous les peuples assez forts pour s'imposer, cette force même est à l'honneur, ainsi chez [...] les Thraces et les Celtes ». Horace (*Odes*, II, 16, 5) a ce mot significatif : « La guerre fait délirer la Thrace » (*adde* HDT., I, 168 et VI, 45 ; APP., XII, 8, 55 ; TAC., *Ann.*, III, 3 et IV, 46, 2 ; PLUT., *Périclès*, 19 ; D.S., XIV, 38 et 83 ; XVI, 71 ; XVII, 62 et 73 ; PAUS., I, 29, 4 ; SUET., *Aug.*, III, 3 ; D.C., LI, 25, 2 et 4 ; LIV., 20). Il n'est pas étonnant que le chant favori de ces peuplades soit le péan martial (STR., VII, 40) et que, comme le dit A.Q., ils aiment les danses en armes (XEN., *o.c.*, VI, 1, 5 ; TAC., *Ann.*, IV, 47). — On notera qu'A.Q. ne relève pas leur goût du pillage (XEN., *o.c.*, VII, 6, 19 ; CIC., *Prov. cons.*, 4 et *Pour P. Sestius*, 93–94 ; STR., VII, 6,1 ; PLUT., *Périclès*, 19 ; *Alcib.*, 37 ; *Alex.*, 12), leur forte sexualité (HDT.,V, 5 ; MÉNANDRE, fr. 547–548 Kock ; D.S., XXX, 3), leur sauvagerie (HDT., IV, 119 ; PLAT., *Rép.*, IV, 435e ; THUC., *Hist.*, IV, 102, 2 ; TAC., *o.c.*, IV, 46, 1 et XI, 14, 14 ; D.S., XI, 70, 5 ; AMM., XXVII, 4, 9), leur courage (STR., III, 4, 17 ; TAC., *o.c.*, IV, 46, 4 et 50), leurs jeux cruels (ATH., IV, 42 ; AMM., XXVII, 4, 9), leur indépendance (HDT., V, 2 ; THUC., II, 96, 2 ; TAC., *o.c.*, IV, 46, 2), leur rouerie (STR., IX, 2, 4), leur goût pour les tatouages (HDT., V, 6 : STR., VII, 5, 4 ; ATH., XII, 27).

[2] Peuple très nombreux, qu'on appelle aussi Gaulois ou Galates, et qui s'est installé anciennement en plusieurs points d'Europe, voire d'Asie (Cf. APP., X, 1, 3 ; STR., IV, 1, 1 ; VII, 3, 2 et 8 ; XII, 5, 1 ; LIV., *Periochae*, 38, 2 ; JUST., XXXII, 3, 6–9). Les Celtes étaient une « race folle de guerre » (STR., IV, 4, 2 ; *adde* ARSTT., *Pol.*, II, 6, 6 ; APP., X, 1, ; CAES., *B.G.*, I, 1 ; VI, 15 et 24 ; STR., IV, 1, 5 et 3, 2 ; TAC., *Agric.*, XII, 5 ; *Hist.*, IV, 67 ; AMM., XV, 12, 3). Leurs invasions en Italie et en Grèce, avec leur présence à Rome et à Delphes, ont fortement frappé les Anciens (VARR., *Lingua lat.*, V, 157 ; D.H., XIV, 8 ; LIV., V, 36 à 46 ; D.S., XXII, 9 et XXV, 13 ; PAUS., X, 19,5 à 23, 6 ; JUST., XXV, 1 et 2). Les guerres entre Celtes et Romains ont duré, presque sans interruption, près de trois siècles (APP., IV, 1, 1–2 ; POL., II, 17 à 35 ; STR., IV, 1, 11) et ont été « les plus considérables des guerres de l'histoire » (POL., II, 35, 2) ; elles s'étaient étendues « comme la peste » (*ibid.*, 20, 7). Un ouvrage entier de César, *La Guerre des Gaules*, est consacré aux campagnes qu'il mena pendant huit ans pour soumettre la Transalpine. C'est que les Gaulois étaient toujours prêts à reprendre les hostilités (*rebellis* : LUCAIN, *Phars.*, I, 428 sq., à propos des Nerviens), et qu'ils mettaient parfois en campagne des effectifs considérables (POL., II, 23, 1 et 4 ; 32, 6 ;

En revanche, le peuple qui s'est adonné à l'étude de la musique et à la pratique saine de cet art — j'entends par là le peuple grec et tout autre qui a suivi son exemple — est richement doté de qualités et de tout savoir, et de plus il se distingue entre tous par son humanité.

Et après cela, la musique, capable de réjouir des cités entières, des peuples entiers, et de les modeler jusqu'à les transformer, ne pourrait pas former chaque individu en particulier ? Pour ma part, en tout cas, je crois que si.

En vérité, aucune autre activité ne serait aussi capable de donner de la cohésion à un État et, une fois que celui-ci a trouvé son unité, d'en assurer la sauvegarde au cours des temps. Les autres activités, en effet, se dégradent en même temps qu'une institution quand son état premier tend à se modifier, tandis que la musique prend la direction de tout changement. Son étude vient avant toute autre, qu'on envisage l'ordre de succession ou les résultats à atteindre : dès le plus jeune âge, elle forme en chacun, grâce aux chants, une manière de penser qui soit convenable.

p. 64 Voici une preuve encore de son action sur le caractère : ‖ chaque groupe humain, on peut le constater, conforme ses mœurs à la nature des mélodies et des rythmes dont il se délecte en public comme en privé. Considérer comme une chose sans importance le fait qu'on exécute, en chantant, des œuvres détestables, voilà qui engendre une habitude, une accommodation, et celle-ci, à son tour, crée une disposition naturelle[1], qui développe, elle, des tendances aux actes ; le plaisir

---

CAES., *o.c.*, V, 3 ; STR., IV, 1, 11 ; 2, 3 ; 3, 2 et 3 ; LIV., XXXVIII, 23, 6 ; PAUS., X, 19, 5). Leur courage ne se manifestait pas seulement au cours des combats (POL., II, 28, 8 et 30, 7 ; CAES., *o.c.*, VI, 14 ; STR., III, 4, 17 ; IV, 1, 5 et 8 ; LIV., *Periochae*, 38, 4–5 ; TAC., *Agric.*, XII, 4 ; D.S., XXV, 9). Ils avaient des chants sauvages (APP., IV, 1, 1 ; IV, 11 ; POL., II, 19, 9 et 29, 6 ; CAES., *o.c.*, IV, 16 ; VI, 19 ; VII, 4 ; STR., IV, 4, 5 ; LIV., V, 37, 4 et 8 ; 39, 5 ; *Periochae*, 12, 1 ; D.S., V, 28, 5 et 29, 2–5 ; XIV, 114 ; XXXI, 13 ; PAUS., X, 21,3 ; 22,3 ; 23, 6 ; ATH., IV, 40, 154a-e, citant Posidonius, et 51, 160e, citant Sôpatros ; AMM., XV, 12, 1 et XXVII, 4, 4). Ils étaient buveurs (APP., IV, 7 ; POL., II, 19, 4 ; XI, 3 ; D.H., XIII, 11 ; XIV, 8 ; LIV., V, 44, 5 ; PLUT., *Camille*, 23, 6–7 ; D.S., V, 26, 3 ; ATH., IV, 36 et VI, 23–25, citant Posidonius ; AMM., XV, 12, 4), pillards (CAES., *o.c.*, VII, 3 ; LIV., V, 41, 10 ; PLUT., *Camille*, 23, 1 ; PAUS., X, 19, 5 et 20, 9 ; ATH., VI, 234b), perfides (APP., IV, 11 ; CAES., *o.c.*, VII, 17 ; TAC., *Hist.*, IV, 67), supersititieux (LIV., V, 46, 3 ; TAC., *Agric.*, XII, 4), vantards (STR., IV, 4, 5 ; AMM. XV, 12, 1) et ils aimaient la parure (STR., IV, 4, 5 ; D.S., V, 27, 3 ; ATH., VI, 25, citant Posidonius). Bien sûr, au contact des Grecs puis des Romains de l'Empire, ils ont fini par adopter des mœurs plus douces, voire amollies (CAES., *o.c.*, VI, 24 ; STR., IV, 1, 2 et 5 ; 4, 2 ; TAC., *Agric.*, XII, 5).

[1] Cf. PLATON (*Rép.*, IV, 424a) : « Une éducation, une formation maintenues à un degré d'excellence engendrent de bons naturels » ; (*Lois*, VII, 802c-d) : « Si la musique dans laquelle un être vit depuis l'enfance jusqu'à l'âge adulte et raisonnable est modérée et

qui accompagne ces actes renforce ces tendances et les aggrave, car il ne fait plus aucune distinction entre les figures, les gestes, les paroles[1], au point que finalement il corrompt toute la vie privée et toute la vie en société.

On peut dès lors soutenir aussi la contrepartie de cette affirmation et dire qu'un beau chant engendre propos, dispositions naturelles et façons d'être conformes au bien, ainsi que des tendances honnêtes et d'excellentes actions.

Dans les temps très anciens[2], alors que l'État n'était pas solidement établi, la musique, pratiquée honnêtement, aplanissait les différends entre particuliers et imposait une trêve aux hostilités dirigées contre des cités ou des peuples de l'extérieur : pour cela, elle fixait des dates réservées à de grands festivals[3] où tous se rassemblaient ; grâce aux réjouissances et aux plaisirs qui étaient de règle au cours de ces fêtes, elle supprimait la sauvagerie dans les rapports mutuels et elle les remplaçait par la bienveillance. C'est ainsi que les bons connaisseurs en agriculture commencent par débarrasser le terrain de toute mauvaise herbe et des broussailles stériles pour semer ensuite le meilleur des grains avec toute garantie de succès.

Mais aujourd'hui, si toute cité et tout peuple, ou peu s'en faut[4], ont opté pour l'ordre et la bonne entente entre les hommes, ce n'est évidemment pas une raison pour que la musique soit devenue inutile. Il ne serait pas plus indiqué de faire appel à la médecine quand on tombe malade, pour lui refuser toute reconnaissance une fois la guérison assurée : il est juste, au contraire, de lui savoir gré pour la santé recouvrée et de la prendre comme directrice pour tout le reste de la vie, ce qui nous évitera de retomber dans l'état premier par paresse ou mollesse. C'est qu'il appartient au même art de rétablir en nous une qualité qui nous faisait défaut, et, une fois que nous en jouissons, de la sauvegarder et de la développer.

---

ordonnée, il déteste celle qui est son contraire, et cela chaque fois qu'il l'entend : il la déclare indigne d'un homme libre. Mais si on est nourri dans une musique vulgaire et doucereuse, on prétend froide et désagréable celle qui est son contraire… L'une rend meilleurs ceux qui y sont nourris ; l'autre les rend pires. »

[1] Il s'agit des paroles mises en musique et qu'on chante en exécutant des figures de danse et des gestes dont on ne se soucie plus de savoir s'ils sont convenables ou non.

[2] παλαιοτάτους : c'est par une expression toute semblable qu'au Livre I (chap. IX, p. 51, l. 14) A.Q. faisait allusion à l'époque de Socrate. Le tableau de la « belle époque » est sans doute quelque peu idéalisé.

[3] Cf. la note 3, p. 120.

[4] L'Empire romain a unifié la presque totalité du monde connu à l'époque.

p. 65 Il faut en dire autant de la musique : ‖ il faut la remercier d'inviter chacun de nous aux bons rapports mutuels tant sur le plan individuel que sur le plan national, mais il faut l'adopter pour toujours, en visant au maintien de l'entente réciproque. Et ce n'est pas seulement dans le domaine public qu'il faut nous y appliquer, mais aussi dans le privé : de même, en effet, qu'il y a une espèce de santé dans les relations publiques aussi bien qu'individuelles, de même il existe pour un État tout entier une façon d'être en harmonie avec lui-même comme, pour une âme unique, une façon d'être en harmonie avec chacune de ses parties.

Il nous faut donc éduquer la jeunesse par la musique ; il faut nous y appliquer nous-mêmes toute notre vie de la façon la meilleure. Je pense que personne ne dirait le contraire.

VII. Il est temps à présent d'expliquer quelles mélodies et quels rythmes disciplineront les dispositions naturelles. Une partie de ce que je vais dire a déjà été dit par certains Anciens ; mais je dirai aussi des choses qui, jusqu'ici, ont été passées sous silence, non que les auteurs les ignorassent ou qu'ils voulussent jalousement les garder pour eux : on n'est pas en droit d'affirmer une chose pareille quand il s'agit de personnages qui étaient des penseurs initiés à la musique. Mais c'est qu'ils consignaient dans leurs écrits certaines vérités, réservant les plus secrètes pour les entretiens entre initiés. La cause en était l'ardeur qui poussait ces Anciens à atteindre la beauté suprême et l'habitude qu'ils avaient de s'y attacher avec passion. Mais à présent qu'une telle indifférence envers la musique est devenue la règle — je préfère me taire —, ceux qui s'y intéressent quelque peu aimeraient-ils tomber sur un livre qui contiendrait quelque obscurité ?

Celui qui enseigne par la musique doit avoir en vue principalement les quatre éléments que voici : idée et texte appropriés[1] et en outre mode et rythme. C'est l'idée, en effet, qui vient absolument en tête : sans elle, il n'est pas possible de préférer ou de rejeter quoi que ce soit. L'imitation de l'idée est le texte chanté[2], lequel est nécessaire plus que tout pour qu'autrui entende et se laisse convaincre. Ce texte, auquel on a attribué des sons aigus ou graves créant des intervalles *p. 66* qu'il présente dans le désordre[3], ‖ ce texte donc engendre un mode ;

---

[1] Comprenons : l'idée qui a inspiré l'œuvre doit, comme le texte lui-même qui développe cette idée et qui a été mis en musique, être conforme au but éducatif qu'on se propose.

[2] Le texte explicite en mots l'idée directrice ; il est écrit à l'image de cette idée.

[3] En adoptant la correction de Winnington-Ingram (συγκεχυμένη accordé avec αὕτη = λέξις), cette phrase semble signifier ceci : la succession des sons, dans une mélodie donnée, ne reproduit pas l'ordre dans lequel on cite en théorie les degrés qui constituent une échelle

quand le texte est ordonné, les mots s'agençant bien entre eux, il engendre un rythme.

Mais puisque la musique est un moyen de soigner les affections de l'âme, il faut d'abord déterminer comment ces affections frappent d'ordinaire l'âme et d'où elles proviennent. En effet, faute de définir ces deux points, la suite de notre exposé restera obscur.

6. LA MUSIQUE ET LES AFFECTIONS DE L'ÂME

VIII. Donc, il me semble que l'âme, vivant en compagnie du dieu quand elle est loin du terrestre, cohabite alors avec la raison et reste pure de tout désir[1]. Mais quand elle se prend à désirer les biens d'ici-bas et entreprend de savoir par expérience en quoi consiste le séjour sur terre, à ce moment se fait sentir en elle le besoin d'un corps ; elle se met à la recherche d'un corps qui puisse combler ce besoin.

Il lui est donné, par ailleurs, d'observer la dualité que constituent les sexes, à savoir le masculin et le féminin. Cette dualité, ce n'est pas seulement dans les êtres animés qu'elle existe, mais également dans tout ce qui est gouverné par la seule nature[2] : toutes les espèces végétales et minérales et les aromates. En ces corps aussi, en effet, se révèle une certaine dualité, puisqu'ils manifestent l'une ou l'autre nature selon qu'ils sont doux, lisses, joliment colorés, délicatement parfumés, ou dotés au contraire de caractères opposés.

L'âme, elle, de par sa nature propre, est simple et comme sans forme particulière[3], mais dès qu'elle a revêtu une apparence humaine,

---

modale (p. ex. en mode dorien et en descendant : *mi – ré – do – si – la – sol – fa – mi*), mais chacun des sons de la mélodie se retrouve dans telle ou telle échelle, laquelle devient identifiable au cours du chant. Ainsi le début de l'*Épitaphe de Seikilos* (PÖHLMANN, n° 18) fait entendre la « mèse mélodique » (*la*) suivie du degré supérieur de l'octave modale (*mi*). Ces deux sons sont communs à tous les modes, sauf à l'hypolydien. Le quatrième son de l'*Épitaphe* est *do* dièse : on n'est donc ni en dorien, ni en mixolydien, ni en hypodorien ; le cinquième son, *ré* naturel, exclut le lydien ; le *sol* naturel, à son tour, exclut l'hypophrygien : la mélodie est donc en mode phrygien, et l'avant-dernière note, *fa* dièse, le confirmera. Bien entendu, il faut entendre les sept modes dont il vient d'être question à propos de cette mélodie comme étant tous transposés dans une même octave *mi–mi*.

[1] Cf. PLOTIN, *Ennéades*, I, 8, ch. 14 : « Toutes les âmes séparées de la matière sont pures. »

[2] Ne pouvant se mouvoir par eux-mêmes, les végétaux et les corps inanimés sont à la merci des conditions physiques où ils se trouvent, alors qu'un être animé peut réagir contre ces conditions.

[3] Cf. PLOTIN, *Ennéades*, IV, 2 [4], 1 : « [L'âme] ne comporte pas de dimensions… ; elle ne se trouve en aucun être particulier. » (Trad. Ém. BRÉHIER, C.U.F., 1927.)

elle a voilé sa beauté naturelle : tantôt de son plein gré, tantôt sous la contrainte, elle se moule dans l'espace que lui offre son enveloppe[1] et sur le modèle que celle-ci lui présente. Aussi désire-t-elle non seulement un corps, mais également un corps de tel sexe : la voilà, en effet, éprise ou de masculin ou de féminin. Tantôt c'est l'un ou l'autre, sans mélange de sexe, tantôt elle désire un corps qui, participant des deux, présente un amalgame étrange et réellement anormal[2].

Même si les âmes ne rencontrent pas un corps qui présente naturellement tel caractère, elles ont tôt fait de le mettre au pas, selon leurs propres tournures, et de le transformer jusqu'à ce qu'il leur ressemble. Ainsi, on voit, chez des êtres masculins, apparaître un aspect féminin, à cause duquel leur vie, à son tour, prend à nos yeux des allures féminines, tandis que chez des femmes l'apparence peut se faire virile, ce qui laisse supposer que leur caractère est viril aussi. On voit, certes, des hommes imberbes, alors que des ‖ femmes ont du poil au men-
p. 67 ton ; tel mâle a le regard tendre alors que des femmes ont l'œil terrible, si bien qu'on découvrira que pour chaque forme extérieure il y a un caractère qui lui correspond.

C'est de son attirance pour le masculin ou pour le féminin, ou pour l'un et l'autre à la fois, que naissent les affections de l'âme. Le féminin est trop relâché : c'est le concupiscent qui lui correspond ; le masculin est impétueux et actif : c'est l'irascible qui lui ressemble.

Dans la partie féminine de l'âme comme dans les êtres humains de sexe féminin dominent les chagrins et les joies ; du côté masculin dominent l'ardeur et l'audace. Mais il existe aussi des combinaisons de ces affections : chagrins avec joies, ardeur avec audace, audace avec joie et chagrin, ou encore ardeur avec chacune des deux dernières affections ; bref, des mélanges où chaque affection s'allie avec une ou plusieurs autres. De telles combinaisons engendrent mille types d'affections, qu'il serait possible de découvrir et qui s'observent en leur diversité.

Ces affections conditionnent différemment chaque être selon sa nature : de là naissent les différences qui existent aussi entre les idées. C'est ainsi que l'un est charmé à la vue du blanc, tandis que l'autre

---

[1] Platon, parlant d'« une image de l'âme », appelle également ἔλυτρον (enveloppe) le corps de l'homme dont cette « image » est recouverte (*République*, IX, 588b-c).

[2] Cf. PLATON, *Banquet*, 189e : « Au temps jadis existait l'androgyne, genre distinct, qui, pour l'aspect et pour le nom, tenait des deux autres, à la fois du masculin et du féminin. Aujourd'hui il n'existe plus : ce n'est plus qu'un nom déshonorant. »

admire le noir ; celui-ci, c'est le doux qui lui fait plaisir ; celui-là, c'est l'amer qui est à son goût.

En effet, l'opposition, comme je l'ai dit, s'observe aussi bien dans les affections que dans les objets extérieurs auxquels l'âme s'applique pour prendre, dit-on, ses apparences : dès lors, chacun de nous fait de bonne grâce ce qui ressemble à ses propres affections. Envisage-t-on d'abord la couleur et la forme, on peut, en effet, reconnaître dans les objets visibles chacune des deux natures si on attribue à la féminité ce qui est fleuri et propre à la parure, et à la virilité ce qui est sévère et favorise la réflexion ; s'agit-il par ailleurs d'audition, il suffit de faire correspondre au féminin les sons doux et agréables, et au caractère opposé les sons plus rudes.

Pour ne pas passer en revue chaque cas en particulier, disons en bloc, en les groupant tous, qu'il faut classer dans le féminin tous les perceptibles qui séduisent et entraînent au plaisir et qui sont de nature
p. 68 à dissiper lentement la pensée, ‖ qu'il faut ranger dans la catégorie du masculin tous ceux qui poussent à la réflexion et éveillent l'élément actif, et qu'il faut déclarer mixtes ceux qui ne font ni l'un ni l'autre ou qui font l'un et l'autre à la fois[1].

En ce sens, parlons aussi des arts, des qualités et des connaissances, toutes choses qui, par raisonnement, peuvent être comprises, et qui, d'après la nature des matières où chacune s'exerce, se différencient ou se rapprochent l'une de l'autre : les qualités peuvent se combiner avec les qualités, les connaissances avec les connaissances, mais aussi les défauts avec les défauts, et les manques de connaissance avec les ignorances, puis les qualités avec les défauts, les connaissances où les ignorances, et à nouveau les défauts avec les autres : c'est une infinie variété de combinaisons et de mélanges qu'on voit ainsi apparaître.

7. LES MOYENS D'AGIR SUR LES AFFECTIONS DE L'ÂME

A. *L'idée*

IX. En premier ordre vient l'accord qui, dans la vie, résulte des idées : c'est le propre de ceux qui ont soit réussi à tout comprendre pour s'être formés par eux-mêmes, soit rencontré par la suite quelqu'un qui les a persuadés de changer.

---

[1] Cf. ARISTOTE, *Métaphysique*, 10, 7 : « Comme il peut exister, dans certains cas, des intermédiaires entre les contraires, il est nécessaire que les intermédiaires soient composés des contraires. » — Platon (*Lois*, VII, 802d) distinguait déjà deux espèces de chant : « convenant aux êtres féminins » et « convenant aux mâles ».

En effet, les criailleries de la masse sont, aussi bien que les doctrines des sciences, de nature à modeler un caractère : c'est que l'âme, qui a en elle des modèles et des images de toute chose, se moule à tout moment sur les idées que lui suggère ce qu'elle entend dire, et ensuite, si elle s'y habitue et les met en pratique, cela l'amène à consolider en elle, petit à petit et à son insu, une disposition heureuse ou non.

Par conséquent, il y a, en gros, deux aspects de l'éducation morale. L'un est l'aspect thérapeutique, qui nous permet de corriger un défaut. Il se subdivise à son tour en deux aspects : la diminution, qui intervient quand, ne pouvant persuader d'un seul coup, nous en arrivons petit à petit, par réductions successives, à guérir une affection ; l'élimination, à laquelle nous recourons chaque fois que nous faisons passer l'auditeur d'un état premier à un nouvel état radicalement transformé.

L'autre aspect de l'éducation morale est l'aspect adjuvant, qui se subdivise à nouveau en conservation[1], par laquelle, fortifiant un état de choses excellent, nous le maintenons inchangé grâce à nos enseignements, et en augmentation, par laquelle nous nous efforçons d'amener progressivement à l'excellence une honnêteté moyenne. ‖

p. 69 Quand on veut éduquer par les idées, il y a deux méthodes : si, en observant les réalités qui se présentent à nous, on peut découvrir des expressions qui se révèlent utiles à la direction des âmes, nous nous en servirons ; si au contraire nous n'en trouvons pas, nous dépisterons, en utilisant certains procédés, celles qui nous seront nécessaires.

Parmi les procédés en question, voici les plus utiles : épithètes, métalepses, métaphores, comparaisons, synecdoques, périphrases, allégories, et bien d'autres.

Voyez comment procède Homère : quand il essaye d'exprimer que le soleil tarde à se lever, ce qui servirait son propos dans le passage suivant, où il va être question des funérailles des héros, lesquelles ont lieu dans la pénombre, il fait appel à des épithètes qui évoquent la lenteur ; mais comme celles-ci ne s'appliquent pas convenablement à l'astre le plus rapide[2], le poète a choisi de parler de l'éclat du soleil et il s'est exprimé comme suit :

---

[1] Les mots « qui se subdivise à nouveau en conservation » traduisent οὗ τὸ μὲν διατηρητικόν, conjecture plausible de Winnington-Ingram, qui a décelé ici une lacune.

[2] C'est la théorie géocentrique qui a cours à l'époque d'A.Q. Or, en Orient, le lever du soleil (comme son coucher) est particulièrement rapide.

Le soleil ne frappait que depuis peu les terres[1].

D'autre part il imagine tout un assortiment d'épithètes qui évoquent le mouvement lent de l'élément eau : tantôt il met l'accent sur le caractère paisible du courant — il dit donc « au cours silencieux » — tantôt il met en relief la raison de la lenteur de ce mouvement : il dit, en effet, « de l'Océan au courant profond[2] », car l'eau basse[3] tout entière se meut sans heurts, roulant autour de la convexité inférieure de la Terre[4] : eau profonde, elle est lente et compacte, car elle disperse son élan sur les nombreux points de la concavité qui lui sert de lit.

Mais Homère a montré du même coup la lenteur du lever du soleil : en effet, il est vraisemblable que le trajet du soleil, au départ des profondeurs, soit assez long.

Au contraire, quand le poète veut représenter la rapidité du lever du soleil, il attribue à l'astre une ascension vive et impétueuse. Il dit, en effet :

Le soleil s'élança, quittant la belle nappe[5].

Ici, pour adoucir le terme, il appelle l'Océan d'un nom féminin[6].

Une autre fois, décrivant parfaitement et par plaisir les levers de
p. 70 soleil, ‖ il orne son expression à la fois par ce qu'il y a de doux dans la couleur et par ce qu'il y a de plaisant pour l'odorat ; mais ceci, il ne l'applique plus au soleil, mais au personnage féminin d'Aurore. Il dit par exemple :

Aurore au voile de safran
s'étendait sur toute la terre[7].

et encore :

---

[1] *Iliade*, VII, 421. Le soleil n'est pas encore levé à proprement parler (Cf. v. 433 : « l'aurore n'avait pas encore paru »), mais sa lumière commence à se diffuser. — Les funérailles des héros, tant Troyens qu'Achéens, sont évoquées dans les vers 421–432.

[2] Les deux épithètes en question se rencontrent dans un même vers de l'*Iliade* (VII, 422), celui qui suit le vers qu'A.Q. vient de citer : le soleil qui va se lever est « sorti de l'Océan au cours silencieux, au courant profond ».

[3] Soit l'Océan (cf. les mots qui suivent : « autour de la convexité inférieure de la Terre »).

[4] Les Anciens se représentaient parfois la Terre comme une espèce de tambourin circulaire et épais, entouré par le « fleuve » Océan.

[5] *Odyssée*, III, 1.

[6] Λίμνη, alors que Ὠκεανός est masculin.

[7] *Iliade*, VIII, 1.

Quand, fille du matin,
parut Aurore aux doigts de rose[1].

Ailleurs, voulant provoquer en nous un serrement, il parle des troupes hostiles en ces termes :

rangs noirs, tout frissonnants de boucliers, de piques[2].

L'effet qu'il n'aurait pas pu produire en se servant de mots propres, il l'a créé grâce à des expressions métaphoriques : quand on entend le mot « noir », en effet, c'est à peu près comme si on voyait du noir ; et le mot « frisson », par ce qu'il a de terrible, dépeint bien l'angoisse qu'on éprouve au combat.

Ailleurs encore, pour donner du brillant à son expression, Homère dit :

Ils en étaient tout secoués,
les pieds de l'Ida riche en sources,
ainsi que ses plus hautes têtes[3].

Il nous a davantage amenés à l'idée du bouleversement en passant, par métaphore, des parties naturellement mobiles de notre corps aux objets inertes.

En recourant au même procédé, Homère raconte en mots durs l'aventure d'Arès et d'Aphrodite[4]. Il emploie les expressions « avoir des rapports », « en secret » et « déshonorer » : la première met en évidence la souillure qu'entraîne le plaisir ; la deuxième, le caractère blâmable du fait ; la troisième, la faute honteuse.

Mais quand il parle d'Ulysse[5], il embellit son style au moyen de termes nobles. Il montre que ce qui se passe[6] est honnête et légitime.

---

[1] *Iliade*, I, 477.

[2] *Iliade*, IV,282.

[3] *Iliade*, XX, 59–60.

[4] Démodocos, l'aède du palais d'Alkinoos, chante en présence d'Ulysse les amours coupables de ces deux divinités au chant VIII de l'*Odyssée* (v. 267–270) :

Il chantait les amours d'Arès et d'Aphrodite
au riche diadème :
comment, pour la première fois,
ils eurent des rapports au logis d'Héphaïstos,
dans le plus grand secret ; Arès fit maints cadeaux,
déshonora la chambre et le lit d'Héphaïstos.

[5] Dans l'*Odyssée* (chant XXIII), Homère raconte les retrouvailles d'Ulysse et de Pénélope. Celle-ci vient enfin de reconnaître son mari ; après s'être longuement entretenus, les deux époux se retirent dans la chambre où il vont retrouver leur lit conjugal.

[6] Comprenons : l'union des deux époux.

Voici ce qu'il en dit :

Tous deux, remplis de joie, retrouvèrent l'usage
de leur couche ancienne[1]. ‖

p. 71 En revanche, quand il s'agit de rapports qui ne sont ni condamnables parce qu'illégitimes, ni particulièrement approuvés, Homère crée une moyenne en combinant des expressions qui s'opposent. Ainsi :

Jamais je n'entrai dans sa couche,
et n'eus de rapports avec elle,
comme il est de règle sur terre entre homme et femme[2].

Là où il est impossible de recourir à des tropes[3], nous utiliserons des comparaisons. C'est ainsi qu'Homère provoque en notre esprit un serrement quand il dit :

Et comme le nuage
que, du haut de sa guette, a vu le chevrier[4].

Ailleurs le poète nous détend quand il dit :

fleur semblable à du lait[5].

En effet, alors qu'il existe beaucoup d'autres choses blanches, il a choisi celle qui devait exprimer en même temps une saveur douce.

Nouvel exemple : à propos des lamentations d'Achille[6], Homère choisit parmi les mots ceux qui bouleversent l'esprit, et il les accu-

---

[1] *Odyssée*, XXIII, 296.

[2] *Iliade*, IX, 133–134, où Achille parle de sa captive Briséis. « Entrer dans la couche » rappelle l'expression « noble » employée à propos d'Ulysse et de Pénélope ; « avoir des rapports » est le terme « dur » qu'Homère employait pour parler des amours coupables d'Arès et d'Aphrodite.

[3] Un trope (τροπή), terme de rhétorique, consiste à employer un vocable dans un sens détourné ou figuré.

[4] *Iliade*, IV, 275 : Homère compare à ce nuage « qui s'en vient de la mer, poussé par le Zéphyr » la « nuée de fantassins » qui s'élance au combat à la suite des deux Ajax.

[5] *Odyssée*, X, 304. Il s'agit de la fleur de la plante magique, le *molu*, qu'Hermès donne à Ulysse pour le préserver des sortilèges de Circé.

[6] *Iliade*, XVIII, 22–25 (Achille vient d'apprendre la mort de Patrocle) :

Un noir nuage de douleur
recouvrit le héros ;
saisissant à deux mains la poussière noircie
par le feu du foyer,
il la versait sur soi, commençant par la tête,
souillant son beau visage ;
sur sa tunique précieuse,

mule : il appelle le nuage « noir », la poussière « noircie par le feu » et la cendre « noire », et il fait moins de place aux termes lumineux. Mais la mort d'Euphorbe[1], c'est en termes fleuris qu'il entend la décrire, pour nous libérer du chagrin ressenti au sujet de Patrocle : à cet endroit, il multiplie donc les expressions lumineuses : « cheveux pareils à ceux des Charites », « or et argent », qui sont des matières éclatantes, puis, à la suite l'un de l'autre, voici un vigoureux olivier, un endroit bien exposé, des flots d'eau jaillissant, le souffle léger des vents, la luminosité et la précieuse beauté des fleurs.

Homère confère à son expression grandeur et noblesse en utilisant une synecdoque dans ce passage[2] :

> Les Troyens cependant foncent droit vers le mur
> solidement construit ;
> au-dessus de leur tête, ils ont levé bien haut
> leurs peaux de bœuf séchées ;
> ils avancent avec de perçants cris de guerre. ‖

p. 72 Par la longueur des syllabes[3], en effet, il a élevé son style ; d'autre part, il jugeait le mot « bouclier » inconvenant : comme s'il voulait donner de la vigueur à son expression, il l'a appelé « bœuf[4] », terme

---

la cendre noire s'étalait.

[1] *Iliade*, XVII, 51–61 (Euphorbe, le Troyen, a blessé Patrocle, qu'Hector a achevé ; Ménélas, à son tour, frappe Euphorbe, qui s'écroule) :

> Ses cheveux, tout pareils à ceux qu'ont les Charites,
> se mouillèrent de sang, et leurs tresses aussi
> que tenaient enserrées de l'or et de l'argent.
> Lorsque le paysan, dans un lieu solitaire
> où l'eau jaillit en abondance,
> entoure de ses soins
> un vigoureux plant d'olivier,
> l'arbre, beau, bien venu, se balançant aux souffles
> des vents venant de tous côtés,
> se couvre de fleurs blanches ;
> mais un brusque ouragan, aux puissantes rafales,
> l'arrache de son trou, le couchant sur le sol.
> Tel apparut le fils de Panthoos, Euphorbe
> à la bonne pique de frêne,
> dès que l'eut abattu l'Atride Ménélas.

[2] *Iliade*, XII, 137–138 : les corps de troupe troyens se lancent à l'assaut du rempart que les Achéens ont dressé nuitamment autour de leur camp.

[3] Dans le vers 137, il y a une majorité de spondées.

[4] Un bouclier recouvert de cuir de bœuf se disait en grec, par synecdoque et sans doute dans le langage militaire, βοῦς (bœuf).

qui suggère en même temps quelque chose de grand. Et puis, comme si ce mot ne faisait pas bon ménage avec l'expression « lever en haut », il a ajouté « séché » : grâce, en effet, à la légèreté que suggère la sécheresse, il a à la fois rendu la chose vraisemblable et donné une apparence irréprochable aux idées.

En un autre passage, il dit :

> Tout autour claironna le vaste ciel[1].

Par ces mots, il élève, jusqu'à la rendre majestueuse, l'idée de bataille, mais il emploie le terme « claironner » de façon impropre en parlant du ciel ; il recourt à deux procédés pour atteindre l'expression qui convient : par l'épithète[2], il amplifie la sonorité de la trompette, et par l'adjonction de la préposition[3], il fait provenir le son de tous les côtés du ciel.

Il est évident, bien sûr, que les mots de tous les jours confèrent au style de la simplicité. Exemple, ce vers :

> Il place à ses côtés un siège misérable
> ainsi qu'une table modeste[4].

Voyez aussi comme la grande diversité des périphrases donne à la fois de l'éclat au style et du charme à l'expression. Ainsi, quand Homère veut présenter les personnages de deux jeunes héros en insistant sur la valeur qui est propre à chacun d'eux, il dit tantôt « Sa Force Étéocle[5] » et tantôt « Sa sainte Puissance Télémaque[6] ». Il signalait ainsi, pour le premier, le caractère extraordinaire de sa robustesse, et pour le second, la faveur divine que lui valait sa sagesse.

Il y a aussi les allégories : grâce à une succession de plusieurs
p. 73 mots transposés, elles tournent la pensée vers un autre objet : ‖ voyez, en effet, comment, ayant choisi de parler sans passion ni chagrin des héros morts au combat, Homère s'arrange pour s'exprimer comme s'il s'agissait d'un tas de blé. Voici ses propos[7] :

---

[1] *Iliade*, XXI, 388 : les dieux, descendus en armes sur le champ de bataille, en viennent aux mains.

[2] μέγας (vaste).

[3] ἀμφὶ (autour de), ici pris adverbialement.

[4] *Odyssée*, XX, 259 : Télémaque, dont Ulysse s'est fait reconnaître, introduit dans le palais d'Ithaque le mendiant sous l'apparence duquel s'est déguisé le héros.

[5] *Iliade*, IV, 386.

[6] *Odyssée*, II, 409 et ailleurs (p. ex., XVI, 476 comme l'indique Winnington-Ingram).

[7] *Iliade*, XIX, 221–223. — Cette phrase fait partie d'un discours d'Ulysse parlant à Achille, lequel vient de reprocher aux Achéens de songer à manger, alors que lui ne rêve

Les hommes en ont vite assez de la mêlée
où, sur le sol, le bronze a couché[1] maintes tiges
— bien maigre est la moisson.

X. Quand ces idées se combinent entre elles, on obtient des discours et des aspects de discours, de même qu'on obtient des drogues et des parfums faits d'essences et de sucs de toute sorte.

Certaines idées, qui conduisent à la détente et à la gaieté, ont donné naissance au discours simple et agréable ; les autres, qui mettent en branle la réflexion et l'impétuosité, ont donné jour au discours politique et à celui qui est propre à la discussion.

Les aspects du discours politique, qui rappellent le masculin, sont la concision, la brièveté, la dignité, la générosité, la rudesse, la véhémence, la grandeur et la plénitude : autant d'aspects qui font penser à la supériorité naturelle au mâle, à sa taille, à la vigueur de son esprit et à la rapidité efficace avec laquelle il se porte aux actions les plus grandes.

Quant aux aspects du discours simple, ils sont la légèreté, la délicatesse, les joliesses et les douceurs, aspects dont certains révèlent le caractère relâché du sexe féminin, et d'autres, son penchant pour la parure.

La combinaison de ces aspects peut aboutir aussi, par exemple, au mordant de la raillerie, qui fait apparaître la rapidité, propre au sexe masculin, et la mesquinerie, propre au sexe opposé ; ou encore à l'application, qui possède la ténacité caractérisant le féminin, et la tension prolongée dans l'effort, qui caractérise le masculin.

En appliquant à chaque âme ces aspects du discours, soit simples, soit en combinaison, tantôt on persuadera par similitude, et tantôt on devra imposer ses vues en s'opposant à celles d'autrui[2].

Quant à la nature des figures par lesquelles il faut exprimer les idées, je ne crois pas nécessaire d'en parler longuement : la déclamation suffit à en donner des exemples. Chacune de ces figures, en effet, provoque dans l'esprit soit une sorte de contraction — ainsi les excuses —, soit une détente — ainsi les concessions ; ‖ elles donnent des *p. 74*

---

que d'aller aussitôt venger Patrocle sur le champ de bataille.

[1] Alors que les manuscrits de l'*Iliade* ont ici ἔχευεν (a versé), ceux d'A.Q. ont ἔλεψεν (a pelé) : sans doute A.Q. (ou un copiste) a-t-il eu en tête un autre vers de l'*Iliade* (I, 236), où le sujet du verbe ἔλεψε est χαλκός (le bronze), là aussi.

[2] Si on fait entendre un discours rude à une personne qui a de la rudesse naturelle, elle sera disposée à l'admettre ; devant le même discours, une âme portée à la mollesse se rebif-

airs humbles — ainsi les précautions oratoires — ou majestueux — ainsi les sentences et les exposés. Voulons-nous le mieux discerner l'effet que produit chaque figure ? Observons les formes que chacune fait prendre au corps selon le moment de la déclamation : c'est la raison aussi pour laquelle on les a appelées des « figures[1] ».

Nous avons parlé en détail, dans notre ouvrage sur la Poétique[2], des principes et fondements grâce auxquels nous ferons selon les règles les imitations et les récits. Les éléments constitutifs de la Poétique sont imitation et narration ; chacune des deux se subdivise en formation morale et exposition. Quand ces éléments existent par eux-mêmes et seuls, — c'est souvent le cas — on les appelle Forme et Poème.

C'est grâce à ces mêmes éléments que l'enseignement par la musique aussi est utile. Homère suffit à nous le prouver. En effet, dans l'*Iliade*, quand Achille veut se consoler de la peine qu'il éprouve à cause de Briséis[3], Homère ne le représente pas en train de chanter n'importe quel refrain d'amour : pour endurcir son âme, le héros évoque les faits d'armes des Anciens[4], les repassant en esprit en s'accompagnant sur la cithare[5].

Parmi les aèdes qui, dans l'*Odyssée*, enseignent par la musique, l'un[6], pour détourner les prétendants de faire violence à Pénélope et de se montrer impies envers la déesse protectrice d'Ulysse[7], chante les

---

[1] Le mot grec σχῆμα s'applique aussi bien, par exemple, à une « figure » de danse qu'à une attitude corporelle quelle qu'elle soit.

[2] Ouvrage perdu d'A.Q.

[3] La captive qu'Agamemnon vient d'enlever à Achille.

[4] *Iliade*, IX, 186–189. — Le Ps.-Plutarque (*De la musique*, § 40) donne le même exemple pour prouver que « la musique est utile à l'homme ».

[5] Le terme κιθάρα, qu'emploie ici A.Q., est anachronique : l'instrument à cordes que cite Homère à l'endroit en question (et ailleurs) est la φόρμιγξ, synonyme de κίθαρις. Il s'agit peut-être de l'instrument à sept cordes représenté sur le sarcophage d'Haghia Triada, au Musée d'Héraklion (Cf. D. PAQUETTE, *L'Instrument de musique dans la céramique de la Grèce antique*, p. 90, fig. 10). Homère ne connaît pas la κιθάρα, qui n'apparaîtra que plus tard et deviendra un instrument de concert à nombreuses cordes, à caisse de résonance volumineuse et à montants creux, munis de résonateurs métalliques. Instrument d'origine sans doute asiatique, la grande cithare de concert a souvent été appelée Ἀσιάς, p. ex. par le Ps.-Plutarque, *De la Musique*, 6. (Cf. D. PAQUETTE, *o.c.*, planche IV B, p. 85 ; p. 91 ; p. 103 ; fig. C17, C 19, C 26 à 29, C 39, C 44).

[6] Phémios, au palais d'Ithaque envahi, en l'absence d'Ulysse, par les prétendants de Pénélope.

[7] Athéna.

malheurs qui ont frappé les Achéens à cause du sacrilège commis par le Locrien[1] ; voici les paroles d'Homère[2] :

> Il chantait le retour des Achéens, en proie
> aux maux que, depuis Troie, leur valut Athéna.

L'autre[3], faisant la leçon aux Phéaciens, qui vivent dans la mollesse, et stigmatisant les excès auxquels conduit souvent ce défaut, chante les liens qui ont capturé Arès et Aphrodite[4] et montre comment il n'est même pas donné à ces divinités d'échapper au châtiment mérité par les fautes qu'elles ont commises. Or, Ulysse en personne ne s'est pas fait connaître aux Phéaciens avant que Démodocos, en recourant à la musique, ne leur ait enseigné la valeur du héros et, grâce à l'éloquence de son chant, n'ait fait naître en eux le désir de connaître le savant inventeur. Ulysse, donc, dit à Démodocos : ‖

p. 75 Va ! poursuis ! Chante-nous l'histoire du cheval[5].

Et il ajoute :

> Ce piège qu'un beau jour Ulysse le divin
> fit entrer dans la place forte[6].

Ceci fait suite, en quelque sorte, au propos précédent — Homère, en effet, décrit le châtiment que subissent ceux qui, foulant aux pieds les lois, convoitent l'épouse d'autrui. Nous voyons, d'autre part, comment l'habile Ulysse, par nécessité pour soi-même, mais sans que les auditeurs aient à s'en plaindre, veut préalablement se faire louer par le musicien, comme s'il était question de quelqu'un d'autre. Après quoi, les Phéaciens ont, pour ainsi dire, envie de savoir. Ulysse leur fait donc plaisir et les satisfait quand il leur dit :

---

[1] Ajax, qui, violant le droit d'asile, avait tué la prophétesse Cassandre, fille de Priam, alors qu'elle avait cherché refuge dans le temple d'Athéna à Troie.

[2] *Odyssée*, I, 326.

[3] Démodocos, au palais d'Alkinoos, roi des Phéaciens, où Ulysse naufragé a été recueilli.

[4] Voir ci-dessus, p. 140, n. 4.

[5] *Odyssée*, VIII, 492. — Il s'agit évidemment du cheval de bois imaginé par Ulysse pour introduire les Achéens à l'intérieur des remparts de Troie.

[6] *Ibid.*, 494. — On notera que le texte donné par Winnington-Ingram porte δόλου, « ruse, piège » (mot apposé à ὃν, dont l'antécédent est ἵππου), alors que le texte de l'*Odyssée* établi par V. Bérard donne δόλῳ (« le cheval que, par ruse, … »), forme qui, d'après un scholiaste, était préconisée par Aristarque et Aristophane de Byzance.

Je me présente : Ulysse. Oui, Laërte est mon père.
Je suis connu du monde entier, tant j'ai de ruses,
et mon renom s'élève jusqu'au ciel[1].

B. *L'élocution*

XI. 5 Changeons de sujet, et « conduisant les Muses par la bride », comme le dit le plus illustre des Comiques[2], venons-en à l'élocution[3].

Il faut parler en premier lieu, et de toute nécessité, de ces éléments du texte que sont les lettres[4]. Pour leurs propriétés, il faut, comme cela s'impose, s'en rapporter à l'opposition qui existe entre les sexes — 10 nous en avons parlé plus haut[5].

Certaines lettres rendent un son assez doux, comme les voyelles ; d'autres, comme les muettes[6], un son rude ; d'autres, comme les semi-sonores[7], un son entre les deux.

Parmi les voyelles, les unes, prolongeant le son sans que rien ne 15 l'entrave, sont plus sonores et aussi, par conséquent, plus majestueuses : exemples : les longues ; d'autres, qui cessent de se faire entendre à peine le son est-il émis, sont moins sonores : ainsi en est-il des brèves ; quant aux voyelles intermédiaires, elles sont plus ou moins sonores selon la durée qu'on leur donne.

20 Parmi les semi-sonores, les unes, émettant du bord des lèvres[8] un sifflement ténu, sont assez rudes, exemples : les doubles et le *sigma* ;
p. 76 ‖ les autres[9] sont plus sonores.

---

[1] *Odyssée*, IX, 19–20. — On notera que le texte du vers 19, tel qu'il est donné par les manuscrits d'A.Q., s'écarte en deux endroits du texte qu'on lit dans les manuscrits de l'*Odyssée* ; il s'agit de variantes de détail : εἰμὶ et δόλοις chez A.Q. ; εἴμ' et δόλοισιν dans l'*Odyssée*.

[2] Dans *Les Guêpes* (v. 1022, qui fait partie de la parabase), Aristophane se flatte d'écrire désormais sous son nom personnel, après s'être caché sous des noms d'emprunt : « (Le poète) lâcha les muses d'autrui pour mener par la bride ses propres muses. » (Trad. H. VAN DAELE, C.U.F., 1958.)

[3] En grec : λέξις, terme que nous traduisons ailleurs par « texte », sens convenant moins ici.

[4] Nous avons signalé déjà (p. 96, n. 1) que les auteurs antiques confondent sous une même appellation « graphème » et « phonème ». Il s'agit ici, une fois encore, de phonèmes.

[5] Cf. chap. VIII, p. 135 sqq.

[6] C'est-à-dire les consonnes dentales, « gutturales » et labiales. — Cette classification des lettres figure déjà au Livre I, chap. XX (p. 96), où il est question de la quantité que les « lettres » ont en métrique.

[7] C'est-à-dire les liquides, les doubles et le *sigma*.

[8] « Entre les dents » serait plus exact.

[9] C'est-à-dire les liquides.

Parmi les liquides, les unes, soit *lambda* et *rho*, résonnent de la façon qui leur est propre, la langue affectant à la fois le souffle et la bouche[1] ; les autres, soit *mu* et *nu*, qui se produisent lorsque les voies du souffle[2] sont fermées — autrement dit : qui passent par le nez seul — résonnent moins.

Passons à présent aux [consonnes] « muettes » : les unes ne doivent qu'aux seules lèvres le son qu'elles rendent, le souffle forçant l'obstacle entre les deux lèvres : il s'agit du *bêta* et des consonnes qui l'encadrent[3] ; d'autres sont émises quand les lèvres s'écartent légèrement et que l'air s'échappe violemment en entier : il s'agit du *gamma* et des lettres qui sont les deux extrêmes de la série[4] ; d'autres, enfin, sont émises quand les dents se disjoignent soudain et que la langue lance le souffle tout d'un coup entre elles, comme s'il s'agissait d'une balle de fronde : c'est le cas du *tau*, du *thêta* et de la lettre qui se trouve être leur « moyenne[5] ».

Parmi ces « muettes », les unes, qui laissent sortir l'air doucement, de la région des dents, s'appellent « nues » et sont plus sonores que les autres[6] ; d'autres, qui sont émises de l'intérieur, de la région du pharynx, portent le nom d'aspirées[7] et se caractérisent par une grande rudesse ; les dernières, émises du centre du lieu phonateur, sont dites « moyennes[8] » et participent à la nature de chacune des deux autres catégories.

La nature des lettres détermine les groupements de lettres que constituent les syllabes : celles-ci ont la même nature que les lettres

---

[1] Pour prononcer le *lambda* et le *rho* (ce dernier étant roulé), la langue contient un moment l'air (= le souffle) dans la bouche avant de le laisser s'échapper.

[2] C'est-à-dire la bouche.

[3] Soit les labiales π et φ (ce dernier étant prononcé comme un *p* avec aspiration, et non comme le groupe *ph* en français). — Curieusement, A.Q. considère ici que les labiales se présentent dans l'ordre π, β, φ, le β étant la « moyenne » et π et φ, les « extrêmes ». L'ordre sera le même pour les « gutturales » et les dentales, les « sonores » étant à chaque fois « centrales ».

[4] Soit les « gutturales » κ et χ, « extrêmes » de la série κ–γ–χ (cf. n. 3).

[5] Soit le *delta*, dans la série τ–δ–θ (cf. n. 3).

[6] Ces muettes « nues » sont les sonores β, γ, δ. Cf. p. 97, n. 1.

[7] Soit φ, χ, θ. Cf. p. 97, n. 2.

[8] Nous disons « sourdes ». — Notons qu'ici le terme « moyennes » n'a plus le même sens que plus haut. Dans les séries π–β–φ, κ–γ–χ, τ–δ–θ, les moyennes (par la place qu'elles occupent) sont les sonores β, γ, δ ; ici, au contraire, les « moyennes » (par leur caractère plus ou moins « dur ») sont les sourdes π, κ, τ.

qui y dominent et imposent leurs caractères dans la prononciation[1].

Les syllabes longues engendrent dans le texte la solennité ; les syllabes brèves produisent l'effet contraire.

De la combinaison des syllabes naissent les pieds. Dans certains de ceux-ci, les syllabes longues se trouvent en tête[2], ou ne peuvent être décomposées[3], ou encadrent les autres[4], ou sont majoritaires[5] ; ces pieds-là sont les plus décents, les plus majestueux, et il en va de même des groupements, des membres, des périodes et des mètres qui en sont composés.

D'autres pieds ont une majorité de syllabes brèves, disposées comme nous venons de le dire[6] : ce sont des pieds plus simples, moins élevés.

Ici prend fin la partie de notre traité que nous avons consacrée, comme nous nous le proposions, aux idées, à l'élocution et aux combinaisons (qui s'y rencontrent).

C. *La musique*

XII. Mais continuons, et parlons à présent des éléments qui composent
p. 77 le plus spécifiquement la musique : les mélodies et ‖ les rythmes. Nous y ajouterons les instruments.

Comme il convient à des musiciens, nous exposerons, sans rien laisser dans l'ombre, le pouvoir de ces divers éléments[7].

Nous avons dit précédemment[8] que le rythme est à la mélodie comme le masculin est au féminin. Il nous faut à présent révéler en quoi consiste ce rapport.

---

[1] Une voyelle longue engendre normalement une syllabe longue, une voyelle féminine engendre une syllabe féminine, etc. Il va sans dire que « féminine » doit s'entendre ici dans un autre sens que quand on parle, en versification française, de syllabe ou de rime féminine.

[2] P. ex. le dactyle – ∪∪.

[3] C'est-à-dire remplacées par des brèves. C'est encore le cas du dactyle, p. ex.

[4] P. ex. l'amphimacre – ∪ –.

[5] P. ex. l'épitrite ∪ – – –.

[6] C'est-à-dire : soit en tête (p. ex. l'anapeste ∪∪ –) ou encadrant les autres (p. ex. l'amphibraque ∪ – ∪) ou en majorité (p. ex. le péon premier – ∪∪∪).

[7] Il s'agit du pouvoir éducatif des éléments en question. — Après cette phrase, les manuscrits d'A.Q., suivis par Winnington-Ingram, présentent une proposition que Schäfke, dans sa traduction en allemand (p. 283, n. 7), a proposé de reporter plus loin, au début du développement sur les sons. Nous suivons l'avis de Schäfke. On trouvera donc cette proposition aux lignes 16–17 de la p. 150.

[8] Cf. Livre I, chap. XIX, p. 95, l. 16 sqq.

On découvre une opposition de nature entre les couples rythme-masculin et mélodie-féminin quand il s'agit de cas extrêmes ; mais un rythme, tout comme une mélodie, quand il s'agit d'un type « moyen », peut participer de la nature du masculin aussi bien que du féminin. En effet, si on compare telle mélodie à telle autre, puis, spécifiquement, tel rythme à tel autre, on peut découvrir qu'ils diffèrent également entre eux comme le masculin et le féminin. C'est que, si on considère l'essence même, il existe, entre rythme et mélodie, ce qu'on appelle « mélodie d'aspect rythmique[1] » ; semblablement, en ce qui concerne la qualité de l'un et de l'autre, un rythme ou une mélodie peuvent être « entre les deux » et se caractériser par un mélange variable, selon qu'ils sont à telle ou telle distance des extrêmes et des moyens ; au contraire, ceux qui en sont totalement éloignés participent de la nature de l'opposition qui existe entre eux[2].

a. La mélodie

L'étude de la mélodie doit nécessairement commencer par celle de ses éléments les plus petits, qu'on appelle « sons[3] ».

α. *Les sons*

À propos des sons, il y a entre eux cette même différence que nous définissions au début de notre étude : une différence d'*éthos*[4]. Certains sons sont fermes et masculins, d'autres sont relâchés et plus féminins ; et entre ceux-là, il en existe d'autres, mixtes, qui participent des deux caractères, étant plus ou moins masculins ou féminins.

C'est donc au départ de ces sons de différents caractères que se constituent les diverses espèces d'intervalles et que se complètent les systèmes[5], dont la nature est facile à déceler d'après le plus grand, soit

---

[1] A.Q. n'explique pas en quoi consiste ce ῥυθμοειδὲς μέλος. On peut imaginer un motif musical, bref sans doute, et peut-être répétitif, dont le dessin mélodique soit nettement moins perceptible que sa découpe rythmique.

[2] Disons plus simplement : si, d'une façon générale, les Anciens (comme le dit A.Q. : voir la n. 8, p. 149) ont opposé le rythme « mâle » à la mélodie « féminine » (laquelle ne fait qu'orner le rythme), il est vrai aussi qu'un rythme peut être plus féminin qu'un autre, et qu'une mélodie peut avoir un caractère plus ou moins viril.

[3] Voir la note 7 de la p. 149.

[4] Cf. I, VI, p. 35, l. 18–21.

[5] Un intervalle s'inscrit entre deux sons ; un système comprend autant de sons qu'il en existe à l'intérieur de l'intervalle dans lequel il s'inscrit. P. ex. le tétracorde inscrit dans la quarte ascendante *mi–la* comporte les quatre sons *mi–fa–sol–la*.

l'octave, que nous appelons aussi « *harmonia*[1] ».

Voilà pourquoi on a imaginé également de faire divers instruments : en effet, un chant composé dans un mode donné ne s'accompagne pas indifféremment sur la cithare ou sur l'aulos, car, s'il en était ainsi, on n'aurait eu nul besoin d'une telle diversité d'instruments et on ne serait pas diversement charmé selon qu'on entend l'un ou l'autre.

Mais nous reviendrons bientôt là-dessus[2].

XIII. Puisque, dans un chant comme dans une phrase instrumentale, on peut traiter la mélodie en employant des syllabes qui ressemblent à des
p. 78 sons d'instrument[3], ‖ nous avons choisi, parmi les lettres, celles qui conviennent pour solfier les airs.

Or, il existe sept voyelles, et, aussi bien entre les longues qu'entre les brèves, nous constatons les différences dont nous avons parlé ci-dessus. D'une façon générale, en effet, les voyelles qui ouvrent grandement la bouche ont des sonorités assez majestueuses et viriles ; au contraire, celles qui étirent la bouche en largeur[4] ont une prononciation plus faible et plus féminine.

Maintenant, passons-les en revue spécifiquement : parmi les longues, le son ω[5] est mâle, puisque arrondi[6] et dense, tandis que le son η est féminin : en effet, quand on le prononce, le souffle se dissipe en quelque sorte et se trouve filtré.

Parmi les brèves, le son ο révèle un caractère masculin, parce qu'il enroule l'appareil phonateur et qu'il ramasse le son avant qu'il ne soit distinctement prononcé ; au contraire, le ε a quelque chose de féminin, car il oblige, pour ainsi dire, à bâiller pendant son émission.

---

[1] Cf. I, VIII, p. 44, l. 2. — *Harmonia* a ici le sens de « mode ». Parmi les systèmes, il n'y a que les octaves dont les aspects (soit les modes) ont reçu dans l'Antiquité des noms révélateurs (dorien, phrygien, etc.) auxquels se sont attachés des adjectifs éthiques (viril, relâché, etc.) : cf. p. 46, n. 2.

[2] Au chap. XVI, p. 163 sqq.

[3] Il s'agit ici de recourir au procédé qui consiste à énoncer chaque son d'une mélodie au moyen d'une syllabe donnée (chez nous : *do*, *ré*, *mi*, etc.), qui n'a plus rien à voir avec les paroles du chant ni avec son timbre s'il s'agit d'un motif instrumental. Comme on va le voir, la pratique antique, procédant par syllabes τε, τα, τη, τω, pouvait évoquer, plus facilement que la nôtre, des sons instrumentaux : cf. ci-après, p. 153, l. 7–8, avec la note 4.

[4] Comprenons : « qui se prononcent en étirant les lèvres latéralement ».

[5] *Oméga* était prononcé ɔ (*o* ouvert et prolongé, comme dans « hors ») et non comme notre *ô* fermé.

[6] Allusion sans doute au fait qu'on le prononce avec la bouche arrondie.

Parmi les voyelles mixtes[1], c'est α qui est la plus propre au chant[2]. En effet, à cause de sa sonorité large, il est de nature à s'allonger facilement. Il n'en va pas de même des autres voyelles mixtes, dont la sonorité est plus ténue. D'autre part, on peut déceler en ces voyelles un caractère à mi-chemin entre les deux extrêmes : α est à la fois apparenté et opposé à η : tantôt il s'emploie au contraire de η, et dans ce cas il est masculin ; tantôt il est son équivalent, et dans ce cas il est féminin[3].

On en voit aussi la preuve dans les différences qu'on observe entre deux dialectes et qui sont dues au fait que les peuples s'opposent entre eux tout autant que les langues qu'ils parlent. Je pense au dorien et à l'ionien : le dorien évite la féminité du η et remplace habituellement son emploi par celui de α, pour faire viril ; l'ionien, lui, reculant devant la dureté du α, a un penchant pour η[4].

La lettre ε est féminine dans la plupart des cas, comme nous l'avons dit ci-dessus, mais du fait qu'elle fait entendre, si on l'allonge, un son semblable à celui de la diphtongue αι, qui s'écrit avec un *alpha*, elle prend un caractère masculin dans certains cas peu nombreux.

Mais si on veut bien passer en revue les formes que prennent les articles et les désinences aux différents cas de la déclinaison, on constatera à l'évidence que, dans les mots masculins, ce sont les lettres
p. 79 masculines qui dominent ‖ et se situent à la finale, tandis que, dans les mots féminins, ce sont les lettres et les sons de même caractère fémi-

---

[1] Littéralement « à deux durées» : ce sont celles qui sont tantôt brèves et tantôt longues : α, ι, υ.

[2] Le son *a*, ouvrant la bouche largement, est, de fait, le plus chantable. C'est la raison pour laquelle, dans la tragédie attique, p. ex., les passages lyriques (chœurs ou monodies) sont écrits dans une langue conventionnelle, où les η sont remplacés par des α. Dans les fragments chantés que nous avons conservés, même s'ils ne sont pas extraits de tragédies, cet usage est assez souvent respecté : cf. PÖHLMANN, n° 1, 2, 4, 5, 19, 20, 21, 22, 23, 30. — Il est curieux de constater que parmi les quatre pièces attribuées à Mésomède (PÖHLMANN, n° 1, 2, 4, 5), seule l'Invocation à la Muse (n° 1) fait exception à l'usage en question.

[3] La désinence du nominatif singulier des substantifs de la première déclinaison est aussi bien -α (p. ex. ἀλήθεια) que -η (p. ex. δικαιοσύνη) : ici, α et η sont « apparentés » et α se colore de la féminité propre à η ; en revanche, l'ionien ἱστορίη s'oppose à l'attique ἱστορία : ici, -α est l'opposé de -η, et il impose son caractère masculin contre celui du η.

[4] Si les Ioniens utilisent η là où les Doriens (comme tous les Grecs qui ne sont pas Ioniens ou Attiques) ont α, cela s'explique par une évolution phonologique, et non pour les raisons à coloration moralisante que donne A.Q. et qui rejoignent des préoccupations qui ont envahi une grande part de la littérature grecque tardive. (Nous devons cette note à M. Paul Wathelet, professeur ordinaire de l'Université de Liège, et nous l'en remercions.)

nin ; dans les mots neutres, c'est tantôt l'un et tantôt l'autre[1].

XIV. Quatre voyelles — celles qui se prêtent à un allongement quand on chante[2] — ont été donc utilisées pour énoncer les sons. Par ailleurs, comme il fallait aussi leur adjoindre une consonne, afin d'éviter que la prononciation des voyelles seules n'engendre une série d'hiatus, on leur accole la plus belle des consonnes, le *tau* : c'est cette consonne, en effet, qui signale les initiales des articles[3] ; seule, elle rend un son qui rappelle celui des instruments à cordes[4] ; elle est également celle qui est la plus douce à prononcer. En effet, elle ne fait pas intervenir un souffle plus ou moins puissant, qui lui donnerait de la rudesse, comme c'est le cas pour les aspirées ; elle ne laisse pas la langue immobile, comme chacune des autres consonnes sonores ; elle n'émet pas un sifflement grossier et vulgaire, comme le font les consonnes doubles et le *sigma* ; elle n'est pas davantages ténue et faible, comme le sont les liquides.

Cela étant, les sons qu'on énonce avec *êta* sont mous, tout à fait passifs et efféminés[5] ; ceux qu'on énonce avec *oméga* sont actifs et virils ; parmi les sons intermédiaires, ceux qu'on énonce avec *alpha* ont un caractère plutôt masculin, tandis que ceux qu'on énonce avec *epsilon* sont plutôt féminins.

Les intervalles engendrés par des sons ont les mêmes caractères que les sons eux-mêmes ; à leur tour, les systèmes qui s'inscrivent dans un intervalle donné se définissent comme cet intervalle lui-

---

[1] Il est vrai que l'article masculin (ὁ, τὸν, τοῦ, τῷ, οἱ, τοὺς, τῶν, τοῖς) et les désinences des masculins de la deuxième déclinaison présentent à tous les cas un son « masculin » (ο ou ω) ; mais l'article féminin (ἡ, τὴν, τῆς, τῇ, αἱ, τὰς, τῶν, ταῖς) ne présente le son η « féminin » qu'au singulier, le pluriel présentant les sons « masculins » α et ω ! Le neutre (τὸ, τὸ, τοῦ, τῷ, τὰ, τὰ, τῶν, τοῖς), avec ses sons tous masculins (ο–ω–α) est bien moins « mixte » que le féminin. En outre, A.Q. n'a pas songé qu'il existe des substantifs féminins en -ος, et que la troisième déclinaison ne fait pas de différence de désinences entre les noms masculins et les noms féminins ; etc. L'auteur s'est laissé entraîner par l'envie de systématiser à tout prix.

[2] Soit α, ε, η, ω.

[3] Ainsi les formes τὸν, τοῦ, τῷ, etc.

[4] Aristophane, dans les *Grenouilles* (v. 1281 sqq.), met dans la bouche d'Euripide une critique bouffonne de la lyrique d'Eschyle, « fabriquée par emprunts à des nomes citharodiques » (c.-à-d. chantés avec accompagnement d'un instrument à cordes, comme la lyre ou la cithare) ; pour parodier cette lyrique, Euripide chante une pièce où revient, tous les deux vers, ce refrain cocasse : τοφλαττοθραττ (*bis*). L'accumulation des dentales dans cette formule veut sans doute imiter un motif joué sur des cordes grattées avec le plectre.

[5] Cette conception peut provenir de l'idée que les Ioniens (dont le dialecte se caractérise par l'abondance des η) sont efféminés.

même : sont des cas extrêmes[1] ceux qui sont énoncés par des syllabes dont les voyelles sont pareilles ; sont des cas mixtes ceux qui s'énoncent avec des voyelles dissemblables[2]. Et si un système se chante en un mouvement mélodique qui procède par intervalles incomposés[3], la mélodie participe à sa qualité[4] ; tandis que si la composition mélodique procède par sauts d'intervalles, la mélodie prend le caractère des sons qui reviennent le plus souvent[5].

Dans le premier[6] système, qui est un tétracorde[7], le premier son est émis avec le son ε, et les sons suivants se succèdent en se chantant sur des voyelles dans l'ordre normal de celles-ci : le deuxième son se
p. 80 chante en α, le troisième en η et le dernier[8] en ‖ ω, les voyelles se succédant comme il se doit dans leur multiplicité, sans que rien n'en vienne troubler l'ordre. Quant aux sons qui viennent ensuite, on les énonce en consonance[9] des trois derniers cités[10].

---

[1] C'est-à-dire franchement masculins ou franchement féminins.

[2] Prenons comme exemple la quarte ascendante *si–mi*, intervalle où s'inscrit le système tétracordal *si–do–ré–mi* : en ton dorien (cf. ci-dessous, n. 10), *si* et *mi* s'énoncent chacun τα, et ce sont les sons extrêmes du tétracorde en question, dont les sons s'énoncent successivement τα – τη – τω – τα : on voit qu'aucun des sons médians ne s'énonce τα. Un tel tétracorde aura un caractère « viril », puisque « α sert à énoncer des sons à caractère plutôt masculin ». Or, ce tétracorde, avec son demi-ton au grave, est de type « dorien » (voir le tableau p. 45 en note). En revanche, le tétracorde *do–ré–mi–fa*, qui s'énonce τη – τω – τα – τη, est de type « lydien » (avec le demi-ton à l'aigu), et ses extrêmes en η lui donnent un caractère « féminin ».

[3] C'est ce que les Grecs appelaient ἀγωγή, mouvement mélodique par degrés conjoints (cf. p. 48, l. 8–10, avec les n. 2 et 3).

[4] C'est-à-dire : prend le caractère « viril » ou « féminin » du système.

[5] Les sons qui reviennent le plus souvent dans une mélodie donnée sont la « mèse mélodique » et les degrés extrêmes de l'octave modale : cf. M.I. HENDERSON, *The Growth of the Greek ἁρμονίαι*, et nos articles « *Aristide Quintilien et les modes musicaux antiques* » et « *Accents, mélodie et modalité dans la musique antique* ». — C'est dire que la mélodie aura pratiquement le même caractère que le mode sur lequel elle est composée.

[6] Dans tout ce passage, « premier », « deuxième », etc. doivent se comprendre « en commençant par le grave ». A.Q. se réfère à une double octave concrétisant une tonalité (voir le Tableau-Annexe II, p. 251).

[7] Soit, p. ex., en ton dorien, *la–si–do–ré* ; comme on le voit dans les mots suivants, ce tétracorde se « solfiait » τε – τα – τη – τω, τε représentant le proslambanomène (la_2). Quelle que soit la tonalité dans laquelle on exécute le Grand Système Parfait, le tétracorde grave se « solfiera » toujours de la même façon. Ce tétracorde est de type « phrygien », avec le demi-ton au centre.

[8] Soit le quatrième, puisque le tétracorde ne comporte que quatre sons.

[9] Il s'agit d'une consonance de quarte.

[10] En restant dans le ton dorien, les trois derniers sons cités sont *si–do–ré* ; ceux qui

Le son en ϵ est seul au début de la première octave[1] et de la deuxième octave[2], et il signale la mèse[3], octave du proslambanomène. Nous dirons plus loin[4] pour quelle raison.

À nouveau, selon les sons qui sont les extrêmes [d'un système][5], ou qui reviennent en plus grand nombre, ou qui s'imposent pour l'une et l'autre de ces deux raisons, ou encore qui, tout en étant différents, dominent d'une autre manière, par exemple dans un mélange, les systèmes ont telle ou telle qualité[6], et ce sont ces différents systèmes qui

---

viennent ensuite sont *mi–fa–sol* : *mi* est la quarte supérieure de *si* ; *fa*, celle de *do* ; *sol*, celle de *ré*. On « solfiera » donc *mi* par τα (comme *si*), *fa* par τη (comme *do*) et *sol* par τω (comme *ré*). Le Grand Système Parfait se « solfiera » donc, quelle que soit la tonalité :

τϵ τα τη τω τα τη τω τϵ τα τη τω τα τη τω τα (ou τϵ)

[1] Soit, en ton dorien, l'octave grave $la_2 – la_3$. Le premier son au grave de cette octave est le proslambanomène. — Signalons que l'Anonyme III de Bellermann, § 77 (p. 126–129 Najock) donne τα (et non τϵ) pour le proslambanomène.

[2] Soit, toujours en ton dorien, l'octave supérieure $la_3 – la_4$, dont le premier son au grave est la mèse.

[3] Soit la_3, octave supérieure du proslambanomène la_2. Le texte de cette dernière proposition a donné lieu à plusieurs corrections. Nous comprenons καὶ (avec Riemann) τὴν ὁμόφωνον τῷ προσλαμβανομένῳ τὴν μέσην δείξει (avec Meibom). — Dans cette phrase, « homophone » peut signifier « situé à l'octave », car deux sons situés à l'octave l'un de l'autre étaient parfois ressentis comme sonnant à l'unisson : cf. PTOLÉMÉE, *Harmonique*, I, 7, p. 15 Düring, l. 11–12 : « Les sons homophones sont ceux qui, quand on les fait sonner ensemble, produisent à l'oreille l'impression qu'il n'y en a qu'un ; exemples : les octaves et leurs redoublements. »

[4] Cf. III, XXI *in fine*, p. 226, l. 1–3, où *epsilon* est dit « symbole de la génération » : c'est sans doute pour cette raison que, d'après A.Q., il se trouve « au début » de chacune des deux octaves *la–la* du Grand Système Parfait, octaves qu'il semble donc « engendrer » (si on part du grave). On verra au même chapitre que *epsilon* caractérise le son émis par la Lune, laquelle est « responsable de toute génération » (p. 220, l. 17–18).

[5] Il s'agit à présent, d'un système tel que l'octave.

[6] Ainsi, une octave *do–do*, « solfiée » τη – τω – τα – τη – τω – τϵ – τα – τη, s'inscrit entre deux τη « efféminés » (cf. *supra*) et présente en outre un τϵ « nettement féminin » : elle a un caractère « féminin », celui qu'on s'attendait à voir attribuer au mode lydien qu'elle représente. Par contre, l'octave *mi–mi*, « solfiée » τα – τη – τω – τϵ – τα – τη – τω – τα, s'inscrit entre deux τα « plutôt masculins » et n'a que trois sons « féminins » (τη – τϵ – τη) contre cinq « masculins » (τα – τω – τα – τω – τα) ; elle a un caractère « viril » : c'est l'octave qui représente le mode dorien.

donnent les modes[1].

β. *Les modes*

En se servant des modes comme on l'a dit plus haut, appliquant à chaque âme le mode qui, soit lui ressemble, soit s'y oppose, on démasquera le caractère mauvais qui s'y cache, on le soignera et on en introduira un meilleur[2]. Si on trouve en celui qu'on éduque un fond sans noblesse, rébarbatif, on recourra à la persuasion et on arrivera à son but en l'amenant à un changement radical, et cela par le passage à un stade intermédiaire ; si au contraire on est en face d'un fond de valeur, de bonne qualité, on y arrivera en le développant, grâce à la similitude, jusqu'à ce qu'il parvienne à l'exacte mesure.

Si on a affaire à un cas clair, on n'aura besoin que d'un seul mode, d'une seule mélodie : ceux qui seront utiles ; si au contraire le cas est obscur, mal identifiable, on devra appliquer au début la première mélodie venue : si le sujet y est sensible, on s'en tiendra à la même mélodie ; si au contraire il reste sans réaction, il faudra recourir à une modulation[3]. Il n'est pas absurde, en effet, de croire que celui qui supporte mal tel type de mélodie, aimera le type opposé.

Les modes, comme je l'ai dit, ressemblent aux sons[4] qui y sont majoritaires ou aux sons qui les encadrent, et ces sons s'apparentent aux mouvements et aux affections de l'âme.

---

[1] Un mode (ἁρμονία) est défini par un aspect (εἶδος) d'octave, c'est-à-dire par un système.

[2] Il s'agit donc d'appliquer à l'éducation ce qu'on a appelé l'éthos des modes. Rappelons-nous que les ἁρμονίαι des « très très anciens » (cf. p. 51, l. 13 – p. 54, l. 1) ne représentaient pas des « aspects d'octave » exactement semblables à ceux que connaîtra la théorie des manuels hellénistiques. Si on « solfie » à l'antique la *Ludisti*, on constate que la série τη – τω – τε – τα – τη – τω – τα – τη, encadrée par deux τη, pouvait être qualifiée de « relâchée », tandis que la *Phrugisti* (τω – τε – τα – τη – τω – τα – τη – τω – τω : six sons « virils ») et la *Dôristi* (τω – τε – τα – τη – τω – τα – τη – τω – τα : six sons « virils ») pouvaient être retenues comme « mâles » et donc « bonnes ». Mais la façon de solfier ces gammes enharmoniques, où les tétracordes sont rarement normaux, n'est pas certaine. On verra plus loin (p. 226, l. 4–10 et n. 10) quels sont, parmi les modes « récents », ceux qui sont masculins et ceux qui sont féminins ; voir aussi p. 46, n. 2.

[3] C'est-à-dire changer de mode et de rythme — autant dire changer de mélodie.

[4] Les manuscrits ont ici le mot διαστήμασιν, « intervalles » : on ne voit pas quel mode, inscrit dans une octave, pourrait contenir « en majorité » tel ou tel intervalle. Si on se reporte aux lignes précédentes, on voit que le caractère des systèmes leur vient des *sons* qui en sont les extrêmes ou qui y reviennent en plus grand nombre (cf. p. 155, n. 6). Le mot διαστήμασιν est sans doute une glose : un scribe aura voulu rappeler, sans raison ici, qu'un mode a le même caractère que l'*intervalle* dans lequel il s'inscrit, ce qu'A.Q. a dit précédemment en parlant des systèmes (cf. p. 153, l. 22 sqq.).

En effet, l'école de Damon[1] a démontré que c'est par similitude que les sons d'une mélodie continue façonnent, chez les enfants et chez les hommes déjà avancés en âge, un caractère qui n'y existait pas[2], et qu'ils extirpent un caractère, même s'il y était profondément ancré. Dans les modes que Damon nous a transmis[3], du moins, on peut découvrir que, parmi les sons mobiles[4], ce sont tantôt les sons féminins et tantôt ‖ les sons masculins qui sont soit majoritaires, soit en minorité, soit même tout à fait absents[5], ce qui montre que, selon le caractère de chaque âme, il y a aussi un mode qui a son utilité[6].

p. 81

C'est pourquoi également, parmi les parties de la composition mélodique, celle qu'on appelle « trictrac[7] » est la plus utile, parce qu'on l'observe chaque fois qu'il s'agit de choisir les sons les plus nécessaires.

γ. *Les tonalités*

Passons aux systèmes[8]. Parmi ceux-ci, les plus graves conviennent, quand il s'agit de formation, à un sujet physiquement et morale-

---

[1] Damon fut le maître de musique de Socrate. Voir l'étude que lui a consacrée Fr. LASSERRE dans son édition de *Plutarque, De la Musique*, Introd., chap. VI, et Carnes LORD, *On Damon and Music Education*.

[2] Cf. ARISTOTE, *Politique*, VIII, 5, 4, p. 1339a : « La musique peut [...] donner au caractère certaine qualité » ; *ibid.*, 8, p. 1340a : « Dans les chants eux-mêmes on trouve des imitations des caractères. »

[3] Il s'agit vraisemblablement des *harmoniai* des « très très anciens », dont A.Q. a parlé au Livre I, p. 51, l. 13 – p. 54, l. 1.

[4] C'est-à-dire les deux sons qui, à l'intérieur d'un tétracorde, varient de hauteur selon qu'on est en genre diatonique, en genre chromatique ou en genre enharmonique : cf. p. 34, l. 10–13, avec la note 8, et tableau p. 30 en note.

[5] Dans les *harmoniai* « très très anciennes » (cf. ci-dessus, note 3), plusieurs tétracordes sont anormaux, soit que des sons étrangers s'intercalent parmi les sons mobiles (le *sol* en Δωριστί et en Μιξολυδιστί ; les deux *sol* en Φρυγιστί ; le *do* en Ἰαστί et en Συντονολυδιστί), soit que les sons mobiles attendus soient absents (p. ex. entre *la* et *ré* en Ἰαστί). On peut supposer que quand un son mobile s'ajoutait aux deux sons mobiles normaux, selon qu'on le « solfiait » τα (ou τω) ou τη (ou τε), il était « masculin » ou « féminin », et que le caractère du mode dépendait de la majorité de sons masculins ou féminins qui s'était ainsi créée. Quand les sons mobiles étaient absents à l'intérieur d'un intervalle de quarte, τη et τω étaient peut-être absents de la série quand on solfiait le mode en question, et le caractère de celui-ci pouvait s'en ressentir.

[6] Cf. ARISTOTE, *Politique*, VIII, 5, 8, p. 1340a : « La nature des modes diffère, si bien qu'en les entendant on est mis dans d'autres dispositions : on n'a pas les mêmes réactions à l'audition de chacun d'eux. »

[7] C'est la πεττεία : cf. p. 72, l. 10 et n. 5.

[8] Il s'agit ici des échelles plus ou moins graves concrétisant chacune une tonalité et

ment mâle ; le souffle, venant du bas, y est émis en abondance et avec force, ce qui les rend rudes ; par le choc d'une plus grande quantité d'air s'échappant par les voies largement ouvertes, ils expriment le véhément et le sérieux. Quant aux systèmes aigus, ils conviennent au féminin ; le choc de l'air émis superficiellement dans la région des lèvres leur confère une ténuité qui les rend plaintifs et criards.

Certains systèmes, grâce aux sons qui s'y succèdent avec régularité et aisance, sont plus uniformes[1] ; d'autres, par suite des passages d'un « lieu » à un autre qui les caractérisent, sont plus rudes et autrement agités ; modulant soudainement vers les registres opposés, ils engendrent dans l'esprit une violente tension.

Or, parmi les tonalités, le ton dorien est le plus grave[2] ; il convient au caractère mâle ; c'est de ce ton et de son degré initial[3] que nous avons fait[4], quand il s'agit de chant vocal, le point de départ : il se trouve au milieu de l'octave la plus grave[5] ; il est la limite à l'aigu de la quarte hypatoïde[6] et au grave, de la quinte mésoïde[7] selon le mode hypodorien[8].

La tonalité qui se situe un ton plus haut que le dorien[9] est de caractère moyen ; celle qui est plus aiguë[10] d'un diton, c'est-à-dire du plus grand des intervalles incomposés[11], est plus féminine ; les

---

situées à l'intérieur d'un même registre vocal ou modulant d'un registre à un autre (voir I, X, p. 54 sqq.).

[1] λειότερα est une addition de Meibom ; le passage est obscur.

[2] Comprenons : « de ceux qui sont entièrement chantables » ; cf. p. 57, l. 1 sqq. et p. 61, l. 3–9, avec la note 3.

[3] Comprenons : « le premier son au grave », soit *la*.

[4] Cf. I, X, p. 37, l. 1 – p. 38, l. 3, avec les notes.

[5] Pour les Grecs, l'octave la plus grave de toutes est mi_1–mi_2, en ton hypodorien ; le degré « initial » du ton dorien est « au milieu » de cette octave.

[6] La quarte la plus grave est la quarte inférieure du ton hypodorien : *mi–la*. Cette quarte se retrouve à l'aigu du ton dorien, deux octaves plus haut.

[7] La quinte englobant le tétracorde des mèses en ton hypodorien est la quinte ascendante *la–mi*. Cette quinte se retrouve au grave du ton dorien.

[8] Le mode hypodorien (mode de *la* sans accidents) a la quinte ascendante *la–mi* au grave et la quarte ascendante *mi–la* à l'aigu ; le ton dorien (double octave *la–la–la* sans accidents : voir le Tableau-Annexe II, p. 251 sq.) présente deux fois, au grave et à l'aigu, le mode de *la*, soit le mode hypodorien : voir le tableau p. 57, n. 2.

[9] Soit la tonalité phrygienne.

[10] Comprenons : « que le dorien » ; il s'agit du ton lydien.

[11] En genre enharmonique, l'intervalle incomposé (cf.p. 38, l. 4–8) de tierce majeure apparaît à l'aigu de chaque tétracorde (voir tableau p. 30 en note).

tonalités intermédiaires[1] doivent être comptées comme participant de l'un et l'autre caractère.

Si l'on envisage à présent les instruments — car leurs sons embrassent une tessiture plus étendue[2] —, ceux qui descendent au grave du proslambanomène de la tonalité dorienne sont les plus caverneux et possèdent un caractère mâle ; ceux qui montent à l'aigu jusqu'au diatonos[3] sont de caractère mixte ; ceux enfin qui viennent après ceux-là, en montant davantage, sont les plus aigus et les plus féminins.

p. 82 Et voilà ce qui concerne ‖ les mélodies : celles d'entre elles qui sont viriles et décentes servent quand il s'agit de former ; celles qui sont de moindre qualité, il faut bien s'en servir pour certains divertissements.

b. Le rythme

XV. Parmi les rythmes, les plus calmes sont ceux qui commencent par les éléments en *thésis*[4] : dès le départ, ils tranquillisent l'esprit ; sont plus agités ceux qui commencent par les éléments en *arsis*[5] et qui font intervenir le choc[6] après que la voix est entrée en jeu[7].

Ceux qui conservent, dans les périodes, leurs pieds complets sont les plus naturels ; ...[8] les silences ... Ceux qui ont leurs [durées] brèves

---

[1] Soit l'iastien (entre dorien et phrygien, un demi-ton à l'aigu du dorien) et l'éolien (entre phrygien et lydien, un demi-ton à l'aigu du phrygien). Voir le Tableau-Annexe II, p. 251 sq). Notons qu'A.Q. ne parle ici que des tonalités entièrement chantables (cf. p. 61, l. 3–6), soit dorien, phrygien et lydien, en y ajoutant les tonalités intermédiaires, qui sont évidemment chantables aussi en entier.

[2] Littéralement « sont plus variés » ; comprenons : « que les voix humaines ».

[3] Il s'agit du sol_3, « son diatonique » du tétracorde des Hyperbolées en tonalité dorienne ; c'est l'une des notes les plus aiguës qu'on puisse chanter, d'après A.Q.

[4] Voir p. 76, n. 2. — Exemples : un rythme dactylique, trochaïque, etc.

[5] P. ex. un rythme anapestique ou iambique.

[6] La *thésis* est le temps de la mesure sur lequel le pied du danseur ou du musicien marquant la mesure *frappait* le sol.

[7] Aristote (*Politique*, VIII, 5, 9, 1340b) n'explique pas musicalement les différences qu'il établit entre les rythmes : « Les uns ont un caractère plus posé ; les autres, un caractère agité ; et parmi ceux-ci, certains ont leurs mouvements plus vulgaires et d'autres, plus décents. »

[8] Meibom a décelé ici une lacune, où A.Q. devait parler des rythmes où certaines durées sont remplacées par des silences (cf. p. 92, l. 12 sqq.). Nous croyons que les mots τοὺς κενοὺς (les silences),qui apparaissent dans le texte grec de la phrase suivante, devaient faire partie de la proposition disparue, et nous les remplacerions volontiers, à la place qu'ils ont prise, par τοὺς χρόνους (les durées). On ne voit pas, en effet, pourquoi des *silences* de courte durée donneraient à un rythme un caractère « vulgaire, ordinaire », alors que des

sont les plus simples : ils ont un caractère terre-à-terre ; au contraire, ceux qui les ont longues, sont plus majestueux.

Ceux qui sont ordonnés selon le rapport égal[1] sont les plus plaisants, étant donné leur régularité ; ceux qui relèvent d'un rapport superparticulier[2] sont agités, pour la raison opposée ; ceux qui sont en rapport double sont mixtes : ils participent de l'irrégularité parce que leurs éléments ne sont pas d'égale durée, mais ils participent de la régularité parce que les nombres qui les définissent forment un entier et que le rapport qui les exprime n'implique aucun reste[3].

Parmi les rythmes de genre égal, les uns, composés de seules brèves, sont très rapides et assez bouillants ; d'autres, composés de seules longues, sont plus lents[4] et apaisés ; ceux enfin qui présentent un mélange de brèves et de longues sont mixtes. S'il arrivait, par ailleurs, que les pieds soient constitués de durées très longues, l'apaisement de l'esprit se révélerait plus grand.

Voilà pourquoi nous voyons que les rythmes à brèves sont efficaces dans les danses pyrrhiques ; les rythmes à mélange servent dans les danses de caractère moyen, et les rythmes à durées très longues dans les hymnes sacrés[5], dont l'usage s'est transmis longtemps, à une époque où l'on témoignait d'une longue pratique de ces hymnes et de son attachement au sol natal, et où, par l'égalité et la longueur des durées, on formait son esprit à la décence, considérant qu'elle est la santé de l'âme. En effet, quand on envisage les battements du pouls, les plus sains, ici aussi, sont ceux qui font alterner systoles et diastoles avec une périodicité égale.

Les rythmes en rapport sesquialtère sont ceux qui, normalement, provoquent le transport le plus violent, comme je le disais tantôt. Par-

---

silences prolongés créeraient une « majesté » : c'est la durée (χρόνος) plus ou moins longue des syllabes (ou des « notes ») qui nous paraît être ici en question.

[1] Pour tout ce passage, cf. le chapitre XIV du Livre I, p. 81, l. 11 – p. 82, l. 10.

[2] C'est-à-dire de forme $\frac{n+1}{n}$.

[3] Le rapport double $\binom{2}{1}$ équivaut au nombre 2, nombre entier.

[4] Les mots « d'autres, composés de seules longues, sont plus lents » traduisent οἱ δὲ διὰ μακρῶν μόνων βραδύτεροι, conjecture très plausible de Westphal.

[5] Les « nomes » : cf. p. 122, l. 14 sqq., avec la note 1. — On notera que dans un hymne à Apollon conservé sur un papyrus du IIe–IIIe s. ap. J.-C., le *Péan de Berlin* (PÖHLMANN, n° 30), *toutes* les syllabes sont *longues* et qu'à neuf reprises une de ces syllabes se chante sur un mélisme exceptionnellement prolongé, d'une durée de *trois longues* (voir la dernière mesure des lignes 3f à 11f). Cf. p. 103, n. 4.

p. 83 mi ceux-ci, c'est l'épibate[1] qui est le plus agité : il trouble ‖ l'âme par sa double *thésis* et met le comble à l'excitation par la longueur de son *arsis*.

Parmi les rythmes qui s'établissent selon le rapport double, les trochées et iambes simples engendrent de la vitesse ; ils sont chaleureux et dansants. Ceux qu'on appelle « orthios[2] » et « sémante[3] » gagnent en dignité grâce aux sons très prolongés qui y sont en grand nombre.

Voilà quels sont, parmi les rythmes, ceux qui sont simples.

Quant aux rythmes composés, ils sont plus passionnés, du fait que, le plus souvent, les rythmes dont ils sont constitués présentent une inégalité ; ces rythmes composés engendrent également un grand trouble par le fait que même le nombre qui a présidé à leur édification[4] ne maintient pas chaque fois la même disposition, mais commence tantôt par une longue pour se terminer sur une brève, ou vice versa, et par le fait que l'attaque de la période se fait tantôt par la *thésis* et tantôt à l'inverse. Les plus passionnés sont ceux qui se composent de plus de deux rythmes[5] : c'est chez eux, en effet, que l'irrégularité est la plus grande. C'est aussi pourquoi, donnant lieu à des mouvements corporels de toute sorte, ils plongent l'esprit dans un trouble profond. Il faut ajouter que ceux qui se limitent à un seul et même genre rythmique[6] provoquent moins d'agitation, tandis que ceux qui modulent d'un genre à d'autres genres tiraillent violemment l'âme, la contraignant à se laisser différemment impressionner à chaque changement et à se conformer à chacun de ces mouvements si variés.

Voilà pourquoi, en matière de pulsations artérielles aussi, celles qui gardent le même aspect tout en manifestant de légères différences de durée, sont agitées, certes, mais non dangereuses, tandis que celles qui varient considérablement en durée ou qui changent de genre rythmique, sont redoutables et peuvent entraîner la mort.

---

[1] Il s'agit du péon épibate (⏑:–:⏑:–, ou peut-être –:⏑). Cf. p. 88, l. 4–5, avec la note 3.

[2] Le pied appelé *orthios* (⏑:–) est une variété longue de l'iambe (⏑:–).

[3] Le trochée sémante (–:⏑) est le redoublement du trochée simple (–:⏑).

[4] Cf. p. 92, l. 18 sqq. Il s'agit du nombre de temps premiers qu'on introduit dans un rythme composé.

[5] Comprenons ; « différents ».

[6] Cf. p. 81, l. 11 sqq., où A.Q. définit les quatre genres rythmiques : égal, sesquialtère, double et épitrite, fondés respectivement sur les rapports $\frac{1}{1}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{2}{1}$ et $\frac{4}{3}$.

S'il s'agit de la marche, on peut constater ceci : les personnes qui vont d'un pas de bonne longueur et régulier, au rythme du spondée, ont un tempérament modéré et viril ; celles qui vont à pas de bonne longueur mais irréguliers, au rythme des trochées ou des péons, sont excessivement bouillantes ; celles qui font des pas égaux mais très petits, au rythme du pyrrhique, sont humbles et sans noblesse ; celles qui font des pas courts et inégaux, relevant quasi d'un rythme irrationnel[1], sont entièrement dissolues. Quant à ceux qui ‖ pratiquent toutes ces allures dans le plus grand désordre, ils n'ont pas l'esprit bien assis : ils sont dérangés, comme on s'en rendra compte.

p. 84

Autre chose : ceux des rythmes qui s'exécutent sur un tempo rapide sont chaleureux et actifs ; au contraire, ceux qui adoptent un tempo lent et nonchalant sont détendus et apaisants.

Disons encore que ceux qui sont ramassés[2] et brefs sont véhéments et concis ; ils invitent à l'action, tandis que les rythmes surabondants, qui allongent les sons, sont indolents et plutôt flasques. Il y a enfin les rythmes mixtes, qui offrent un mélange des deux et ont un caractère bien proportionné.

XVI. c. L'interprétation

À propos du jeu de l'interprète[3], il faut dire ceci ; parmi les mouvements corporels qui constituent sa substance, ceux qui sont le reflet du caractère grave et mâle des idées, des textes, des mélodies et des rythmes, et qui aident à se viriliser, ceux-là doivent être mis sous les yeux de tous et imités par tous. Mais les mouvements qui ont la nature opposée, leurs seuls spectateurs, leurs seuls imitateurs doivent être les gens du commun, et encore ceux-ci ne doivent-ils pas tous les imiter tous : ceux, du moins, qui sont nobles de nature et sérieux dans leurs mœurs doivent entièrement s'abstenir de les imiter et de les regarder.

---

[1] C'est-à-dire où on ne peut déceler aucun des rapports rythmiques normaux, qui, eux, sont rationnels, puisque mesurables.

[2] « Ramassé » et, plus loin, « surabondant » sont les termes qu'A.Q. a employés en I, XIV (cf. p. 80, l. 5–8) pour qualifier deux genres de durées.

[3] ὑπόκρισις. Il s'agit de la façon d'exécuter un chant, ce qui impliquait chez les Grecs une mimique et une certaine gesticulation, même s'il n'était pas question d'une danse proprement dite.

d. Les instruments

J'ai dit plus haut[1] que nous parlerions aussi des instruments, dont il est aisé de comprendre, rien qu'en examinant leur nom, à quoi ils servent. En effet, nous appelons « instrument » soit l'objet qui est le seul au moyen duquel il est possible de faire quelque chose — ainsi : voir au moyen des yeux — soit celui grâce auquel on peut agir au mieux — ainsi : couper un rameau à la serpe. C'est selon le deuxième sens que les instruments de musique sont nécessaires. S'il est possible, en effet, de produire à la voix aussi un chant et une mélodie, les instruments ont également leur utilité.

Si la même sorte de voix ou de mode n'est pas de nature à plaire à tout auditeur, l'une charmant ceux-ci, et l'autre, ceux-là, il en va de même à propos des instruments.

p. 85 Chacun, selon son caractère, s'assimile à tel ou tel son : ‖ ce sont les instruments propres à rendre ces sons-là qu'il apprécie et admire aussi.

Dans la catégorie des instruments à vent, on peut qualifier de mâle la trompette, étant donné sa puissance, et de féminin l'aulos[2] phrygien[3], plaintif et funèbre. Il en est d'autres encore qui ont un caractère

---

[1] Cf. p. 149, l. 19 et p. 151, l. 8.

[2] Instrument à anche double, souvent à deux tuyaux ; il n'a rien d'une flûte.

[3] Cf. ATHÉNÉE, *Banquet des Sophistes*, IV, 176f : « Les *auloi élymoi*, dont Sophocle fait mention dans *Niobé* et dans les *Tympanistes*, ne sont autres, nous dit-on, que les aulos phrygiens ». P. 185a, commentant une citation d'Ion, où il est question d'aulos grave, Athénée ajoute : « Il entend par là l'aulos phrygien, car il est grave, raison pour laquelle on lui adapte sa corne, analogue au pavillon d'airain des trompettes. » — Cf. POLLUX, *Onomastikon*, IV, 74 : « Espèces d'aulos : [...] L'élymos, qui est fait de buis, est une invention des Phrygiens. Une corne relevée est appliquée à chacun des deux tuyaux. Il joue des airs en l'honneur de la déesse phrygienne. » — Malgré ce que dit Pollux, il semble qu'un seul tuyau de l'élymos ait été muni à son extrémité d'une corne recourbée. Cf. HÉSYCHIUS, *s.v.* ἐγκεραύλης : « À corne : se dit du tuyau de l'aulos double propre aux Phrygiens : le tuyau de gauche, en effet, a une corne qui le prolonge » ; PORPHYRE, *Commentaire à l'Harmonique de Ptolémée*, p. 34 Düring, citant Élien : « [...] l'aulos phrygien, qui a le diamètre intérieur étroit, rend un son beaucoup plus grave que l'aulos grec » ; l'auteur d'une épigramme de l'*Anthologie Palatine* (VI, 51) consacre à Rhéa, « nourrice de lions phrygiens », « [...] le grondement de l'aulos au son grave auquel une corne oblique de bouvillon a donné une forme recourbée ». — Un instrument de ce type figure sur une des faces du sarcophage d'Haghia Triada (1400 av. J.-C.) conservé au Musée d'Héraklion : cf. D. PAQUETTE, *o.c.*, p. 24 et fig. 2, p. 23. Voir aussi Curt Sachs, *The History of Musical Instrument*, p. 139. — Théodore REINACH, *La Musique grecque*, p. 125 : « À côté de l'aulos grec, [...] plusieurs *auloi* de type barbare acquirent plus ou moins droit de cité dans la pratique instrumentale des Grecs et des Romains. Le plus célèbre de ces instruments est l'aulos phrygien [en note : ἔλυμος], qui comportait deux tuyaux à perce étroite et de longueur inégale ;

intermédiaire : l'aulos pythique, qui a quelque chose de plus viril en raison du grave qui le caractérise, et par ailleurs l'aulos accompagnant les chœurs[1], qui a plus de féminité en raison de la facilité avec laquelle il atteint l'aigu.

Si l'on considère maintenant la famille des instruments à cordes[2], on peut découvrir que la lyre[3] correspond au masculin à cause de son grave profond et de sa rudesse[4], tandis que la sambyque[5] correspond au féminin parce qu'elle est sans noblesse et qu'avec son extrême acuité, due à la petitesse de ses cordes, elle mène au relâchement.

Parmi les instruments à cordes de caractère mixte, on trouve le polyphtongue[6], qui a plutôt quelque chose de féminin, et d'autre part la cithare[7], qui n'est pas sans rappeler le caractère viril qu'on rencontre avec la lyre.

Quoiqu'on puisse en découvrir d'autres qui prennent place entre ceux-là, leur nature n'est pas difficile à définir, puisque nous possédons des caractères généraux avec lesquels nous les confronterons l'un après l'autre.

---

le plus long, que l'exécutant plaçait à gauche, se terminait par une sorte de corne recourbée, à large embouchure ; il avait une sonorité grave et vigoureuse, qu'on appréciait dans les bruyantes cérémonies en l'honneur de la "Mère des Dieux" ». — Voir le bel article d'Annie BÉLIS, *L'aulos phrygien ;* l'auteur y confirme que l'instrument à vent du sarcophage d'Haghia Triada est bien un aulos phrygien. — Il est étrange qu'A.Q. appelle « féminin » cet aulos *grave*.

[1] On l'appelait le χορικός : il accompagnait le dithyrambe, tandis que l'aulos pythique accompagnait le péan en l'honneur d'Apollon (Cf. POLLUX, *Onomasticon*, 4, 81).

[2] Τὰ κατατεινόμενα (ὄργανα), littéralement : « Les instruments à tension », par allusion au fait qu'il faut tendre plus ou moins les cordes pour accorder ces instruments.

[3] C'est l'instrument à deux montants arqués et généralement à sept cordes, dont la caisse de résonance est faite d'une carapace de tortue tendue d'une peau.

[4] Cette rudesse était due au fait qu'on grattait les cordes avec un plectre en matière dure. La même technique était utilisée sur le barbitos, variété grave de la lyre, et sur la cithare.

[5] Très petite harpe dont la caisse de résonance est en forme de barque, et dont les cordes se fixent d'une part sur le haut de cette caisse et d'autre part sur un manche qui s'élève en oblique d'une extrémité de la caisse vers l'extérieur.

[6] Instrument non identifié. Son nom fait allusion soit à un son puissant, soit à un nombre élevé de cordes. C'est peut-être une sorte de harpe, ce type étant souvent qualifié de « polycorde ».

[7] Il y eut plusieurs types de cithares, depuis la phorminx homérique, représentée peut-être sur le sarcophage d'Hagia Triada, la petite cithare de l'époque géométrique, à trois ou quatre cordes, la cithare en berceau, réservée, semble-t-il, aux femmes, jusqu'à la grande cithare de concert des citharèdes, dite « asiatique ». Celle-ci, la plus connue, avait jusqu'à seize cordes (voir p. 145, n. 5). — Pour avoir une bonne idée des instruments antiques, consulter l'ouvrage de Daniel PAQUETTE, cité à la note 5 de la page 145.

Ainsi chacun des modes, comme chaque rythme, selon sa nature propre, convient à tel ou tel instrument ; il ne produirait pas le même effet s'il était joué sur un instrument non approprié.

e. Résumé

Dans une mise en œuvre parfaite de la musique interviennent à la fois une idée convenable, un texte valable, un système[1] apparenté, un ensemble harmonisé de sons[2], un rythme de tel ou tel caractère et l'emploi conforme d'un instrument.

Il faut donc faire intervenir dans leur totalité les éléments de la mise en œuvre musicale lorsque l'extrême n'est pas nuisible. Mais parfois nous devons y mêler quelque élément d'une autre sorte, nous gardant bien d'obtenir à notre insu, par suite de l'excès, le contraire de l'effet moral que nous nous proposons. En effet, les médecins habiles n'appliquent pas dans tous les cas les remèdes violents, car ils reculent devant la faiblesse de la constitution qu'ils ont à traiter.

Si l'on fait un mélange, il ne faut pas recourir aux contraires purs
p. 86 et simples — c'est mal venu et ‖ contre-indiqué —, mais accorder entre eux les moyens et les extrêmes, par exemple en mixant[3] avec un système masculin non pas un rythme féminin mais un intermédiaire, et avec un rythme plutôt féminin un système et un instrument de type mixte, et pas simplement de type opposé. Il en va de même pour les autres éléments : nous mélangerons le masculin avec du moyen ou le féminin avec du moyen, un élément ou deux avec les autres, voire plus de deux avec d'autres plus nombreux.

8. L'ÂME ET L'HARMONIE

XVII. N'est-il pas vrai qu'à entendre cela, on sent naître davantage en soi un désir de rechercher la cause et d'apprendre ce qui force l'âme à se laisser si facilement prendre par une mélodie instrumentale ?

Je citerai une doctrine — elle est ancienne et c'est celle d'hommes qui s'y connaissent : il ne faut pas refuser de l'admettre. En effet, si même par certains côtés elle peut apparaître comme peu croyable, l'expérience quotidienne, du moins, lui donne raison sans conteste.

---

[1] Il s'agit d'une tonalité, concrétisée par un Grand Système Parfait.

[2] ἁρμονία φθόγγων, c'est-à-dire un mode, aspect d'octave où chaque son est en consonance de quarte, de quinte ou d'octave avec au moins un autre son de l'octave.

[3] Les mots « en mixant » traduisent εἰ συζευγνύοιμεν, conjecture proposée à titre d'exemple par Winnington-Ingram pour combler une lacune qu'il a décelée.

Tout le monde sait, en effet, que l'âme est naturellement mise en mouvement sous l'influence de la musique instrumentale. Cela posé, s'il est possible d'en trouver une autre raison et qu'elle soit meilleure, alors seulement on rejettera celle que je vais donner ; mais si c'est impossible, comment, nous fondant sur l'évidence, ne pas faire nécessairement confiance aussi à ce qui suit ?

Donc selon une première doctrine, l'âme serait un ensemble harmonisé[1], un mode fondé sur les nombres ; or, le mode, en musique, est fondé, lui aussi, sur les mêmes rapports[2] ; quand on met en mouvement les semblables, on déclenche en même temps le mouvement des états d'âme de nature semblable. Nous étudierons cette doctrine à fond plus tard[3].

Une autre doctrine dit à peu près ceci : c'est avec l'état antérieur de l'âme, l'état qui était le sien quand elle a opéré sa jonction avec le corps qui est le nôtre, que la matière et la nature des instruments présenteraient des analogies. Aussi longtemps, en effet, que l'âme séjourne dans la partie la plus pure de l'Univers, alors qu'elle ne se combine avec rien de corporel, elle reste inaltérée, sans mélange, et tourne en compagnie du maître de cet Univers ; mais à la suite d'une
p. 87 inclination vers les choses d'ici-bas, ‖ elle reçoit des images qui lui viennent des régions voisines du monde terrestre ; elle oublie dès lors petit à petit les beautés de l'autre monde et elle opère une descente[4] : plus elle s'éloigne du séjour d'en-haut, plus elle se rapproche des réalités d'ici-bas, et plus elle se remplit de déraison et se tourne vers les ténèbres matérielles ; parce qu'elle a perdu de sa dignité première, elle ne peut plus se dilater, par une opération de l'intelligence, jusqu'aux dimensions de l'Univers, et par ailleurs, oublieuse des beautés de l'autre monde et frappée de stupeur par les réalités terrestres, elle est entraînée vers les biens plus concrets, nourris de matière. Voilà pourquoi, dit-on, désirant un corps, elle prend, de chaque endroit du monde supérieur, des parcelles de la substance corporelle et les attire à soi. Circulant à travers les cercles éthérés[5], elle prend une part de tout ce

---

[1] ἁρμονία : voir n. 2, p. 165. — Cf. ARISTOTE, *Politique*, VIII, 5, 9, p. 1340b : « De nombreux sages affirment que l'âme est une ἁρμονία. »

[2] Il s'agit des rapports qui définissent les consonances : cf. I, VII, p. 36, l. 22 – p. 37, l. 2.

[3] En III, XXIV, p. 233 sqq.

[4] Telle est la doctrine évoquée par Plotin en plusieurs endroits des *Ennéades* (p. ex. II, 9, 4 début ; IV, 3, 15 début ; V, 1, 1 début).

[5] Allusion aux orbites de la Lune, du Soleil et des cinq planètes connues à l'époque. Au cours de sa descente du ciel supérieur jusqu'à la Terre, l'âme se revêt d'un « corps astral », modèle du corps physique où elle entrera. Elle emprunte, pour ce faire, le cercle, symbole de son état d'entité se mouvant de soi-même (cf. PLATON, *Phèdre*, 245c-e) et de la vie

qui est brillant et propre à échauffer le corps et à le maintenir selon sa nature ; elle tresse ainsi pour son propre usage, à la façon d'un filet, des liens qu'elle tire de ces cercles et des lignes qui y apparaissent du fait qu'ils s'entraînent les uns les autres par une démarche irrégulière[1]. Quand elle se transporte à travers les lieux situés dans la région de la Lune[2], lieux qui sont de la nature de l'air, en rapport avec le souffle désormais résistant, elle se livre à une grande impétuosité, à un élan violent, dû à son mouvement naturel ; elle se remplit alors, par dessous, du souffle qui se trouve à sa portée et, distendant les surfaces des cercles et leurs lignes, d'un côté elle est tirée en bas par les masses du souffle, mais d'un autre côté elle reste par nature attachée à l'au-delà : dès lors, elle perd sa forme sphérique et elle l'échange contre la forme de l'homme. Elle transforme les surfaces, qui lui viennent de l'élément brillant et éthéré, pour en faire sa forme membraneuse ; quant aux lignes qui lui sont venues dans la région ignée[3] et qui se colorent de la
p. 88 teinte jaune du feu, elle en fait le modèle des fibres. ‖ Désormais, elle retire des choses d'ici-bas un souffle humide et se l'adjoint, de telle sorte qu'il y ait ainsi pour elle un premier corps physique, composé de certaines surfaces membraneuses, de lignes fibriformes et de souffle.

Voilà ce qu'on a appelé la racine du corps et également un « ensemble harmonisé ». On dit que c'est de cela qu'est formé et constitué aussi notre corps à nous, cette carapace.

Homère prouve que c'est bien ainsi qu'est composé cet ensemble harmonisé. Il dit, en effet :

Les muscles ne retiennent plus les chairs, les os[4].

---

intellectuelle, et la ligne droite, image de la vie tout court. Cf. PROCLOS, *In Timaeum*, 2, 241 et 245 ; en 3, 234, le même commentaire cite les divers éléments dont l'âme prend des parcelles pour constituer son corps astral.

[1] Pour la traduction de cette phrase (obscure au point que Winnington-Ingram suspecte les mots ταῖς ἀλλήλων φοραῖς), nous suivons l'explication qu'en donne A.J. FESTUGIÈRE, *L'Âme et la musique, d'après Aristide Quintilien*, p. 56 et 67–69. — Il est sans doute question ici du mouvement apparemment irrégulier (« errant ») des planètes, qui semblent rétrograder par moments.

[2] Lieux assez proches de la Terre. On connaît la théorie des sphères concentriques de l'Univers. Cf. *infra*, p. 220, n. 2.

[3] L'Empyrée, région supérieure de l'Univers, contient le feu qui donne leur éclat aux astres. A.Q. ne distingue pas nettement éther et empyrée.

[4] *Odyssée*, XI, 219. Il s'agit de l'état où se trouve un cadavre.

En un autre passage, il appelle l'âme « Aphrodite », et la nature corporelle « Arès », parce qu'elle a sa substance dans le sang ; il dit que l'âme est enfermée en certains liens par le Démiurge, qu'il appelle « Héphaïstos ». Voici ce passage :

> Autour des pieds du lit, Héphaïstos disposa
> tout un réseau de rêts ; il en mettait partout
> et du plafond pendaient des cordes en grand nombre,
> comme une toile d'araignée[1].

Nous pourrions dire, sans nous écarter de la vérité, que les pieds du lit, qui doivent leur nom à l'éloquent Hermès[2], sont les rapports et les proportions par lesquels l'âme se trouve enchaînée au corps ; la toile d'araignée, ce sont les surfaces et les formes qui délimitent la figure humaine ; le plafond désigne bien sûr l'habitat construit pour l'âme[3].

La suite prouve qu'Homère, en ce passage, a bien en vue l'âme. Décrivant leur départ[4] vers leurs retraites familières, il renvoie le dieu vers l'endroit où règne la déraison, l'endroit qui lui convient, chez les Barbares, en Péonie[5], sans ajouter quoi que ce soit, tandis qu'il renvoie la déesse vers son séjour favori, celui de sa naissance et de son bienheureux loisir, Chypre : ‖

p. 89

> Où [Cypris] a son sanctuaire et son autel
> tout parfumé d'encens[6].

Voulant marquer qu'elle revient après des actes assez vils, Homère la lave et la purifie. Voici son expression :

> C'est là que les Charites

---

[1] *Odyssée*, VIII, 278–280. — Et voilà exploité à des fins édifiantes l'épisode bien connu des Amours d'Arès (dieu de la guerre, donc du sang) et d'Aphrodite, et du piège que leur tend Héphaïstos, époux d'Aphrodite.

[2] En grec, *hermin* (pied de lit) peut faire penser à Hermès. Inutile de faire remarquer que ce rapprochement n'a rien de scientifique. Hermès était dit Λόγιος (éloquent), et cela fait penser à λόγος (rapport). Quant aux liens qui retiennent l'âme dans le corps, ce sont les « fibres » : veines, artères et nerfs. Cf. DIOGÈNE LAERCE, 8, 30–31, rappelant une théorie pythagoricienne.

[3] C'est-à-dire la tête.

[4] Comprenons : le départ d'Arès et d'Aphrodite, libérés enfin par Héphaïstos, à qui Poséidon a promis qu'Arès lui donnerait une rançon.

[5] Contrée au Nord de la Macédoine. En réalité, c'est en Thrace que se rend Arès, au vers 360.

[6] *Odyssée*, VIII, 363b.

lui donnèrent un bain et la frottèrent d'huile[1].

Le sage Héraclite[2] s'exprime quelque part en termes semblables, bien loin d'être en désaccord avec Homère. Montrant que l'âme est heureuse dans l'éther, il dit en effet : « L'âme, au sec, dégagée de toute humidité, est très sage[3]. » Par ailleurs, voulant faire voir qu'elle est troublée par l'agitation et les vapeurs de l'air, il dit que « c'est la mort pour les âmes quand elles sont humides[4] ».

En témoignent également les médecins : ils disent, en effet, que les méninges et les artères sont les principales parties du corps, celles qui correspondent aux molécules naturelles et qui ont par excellence valeur de liens, les parties dont la moindre affection, disent-ils, met en danger l'être vivant ; or, ce ne sont là que des espèces de membranes fibreuses, ressemblant à des toiles d'araignées en forme de tuyaux, qui renferment du souffle à l'intérieur. Voilà les organes par lesquels l'âme circule ; à la différence du corps, quand ils se développent, elle se dilate en même temps ; quand ils se resserrent, elle se contracte avec eux. Les médecins en donnent une autre preuve : les battements du pouls. Ils appellent « santé du vivant » les pulsations bien régulières ; ils voient un mauvais présage dans les pulsations désordonnées et turbulentes, et disent qu'elles sont une menace de mort ; quant à leur immobilité pure et simple, ils soutiennent qu'elle correspond à une remontée définitive de l'âme[5].

XVIII. Quoi d'étonnant, dès lors, si l'âme, qui a pris un corps physique semblable à ce qui met en action les instruments de musique, les cordes[6] et le souffle[7], se meut en même temps qu'eux ? Quand le souffle produit un son mélodieux et bien rythmé, elle est affectée en même temps que le souffle qui est autour d'elle ; quand une corde est frappée[8] harmonieusement, l'âme, grâce aux fibres qui lui sont propres, ‖

---

[1] *Odyssée*, VIII, 364.

[2] Philosophe d'Éphèse, vers 500 av. J.-C.

[3] Cf. le fragment B 118 d'Héraclite (DIELS-KRANZ, *Fragm. d. Vors.*6).

[4] Cf. le fragment 77, *ibid.*

[5] Si les artères sont pleines d'air (et non de sang) et servent aux déplacements de l'âme, une fois que le pouls cesse de battre, c'est que l'âme n'est plus présente dans les artères : elle a quitté le corps pour « remonter » vers les régions supérieures. — L'idée que l'âme ne meurt pas avec le corps se retrouve chez Plotin (*Ennéades*, IV, 7 [2] et 8 [6]).

[6] Le même mot grec désigne un nerf et une corde d'instrument.

[7] Songeons aux instruments à vent : aulos, syrinx, trompette, etc.

[8] Le jeu des instruments à cordes se pratiquait soit au moyen d'un plectre qui frappait (ou grattait) les cordes (c'est le cas de la lyre, du barbitos, de la cithare, de la sambyque),

p. 90 résonne et se tend à l'unisson. Ceci n'est pas pour nous surprendre, puisque le même phénomène se produit sur la cithare. Imaginons, en effet, deux cordes rendant le même son : si on pose sur l'une d'elles un fétu de paille tout léger et que l'on frappe l'autre, tendue à une certaine distance de la première, on verra très nettement vibrer par sympathie celle qui porte le fétu de paille. C'est que l'art divin[1], à ce qu'il semble, n'a pas son pareil pour agir et produire un effet même à travers des objets inanimés. Combien la cause de la similitude ne doit-elle pas davantage agir sur ce qui est mis en mouvement par l'âme ?

Parmi les instruments, ceux qui sont faits d'un assemblage harmonisé de cordes rappellent la région de l'Univers et la partie de l'âme qui se caractérisent par l'éthéré, le sec, le simple ; ils sont assez peu sensibles aux affections, ne se prêtent pas aux modulations et sont ennemis de l'humidité : l'air humide leur fait perdre leur justesse.

Les instruments à vent, eux, tiennent du venteux, de l'humide, du changeant ; ils féminisent à l'excès les sons qu'on entend ; ils sont propres à moduler brusquement et tirent de l'humidité leur constitution et leurs pouvoirs.

Les meilleurs instruments sont ceux qui ressemblent à ce qu'il y a de meilleur ; les autres sont pires. Voilà, dit-on, ce que signifie aussi le mythe qui donne aux instruments et aux chants d'Apollon la préférence sur ceux de Marsyas[2]. Marsyas le Phrygien, pendu à la façon d'une outre au-dessus d'un fleuve dans la région de Célènes[3], se voit assigner une place exposée à l'air, remplie de vent et ténébreuse, puisqu'il se trouve précisément au-dessus de l'eau, et par ailleurs suspendu à l'éther. Mais Apollon, avec ses instruments, se voit assigner l'essence plus pure, celle de l'éther : c'est lui qui préside à cette essence[4].

XIX. Dans la théorie concernant l'emploi des instruments, voici ce que nous révèlent les Anciens. Le chant nuisible, à proscrire car il conduit au vice et à la perdition, ils l'ont attribué à des êtres féminins qui sont

---

soit à mains nues, en pinçant les cordes (c'est le cas des harpes).

[1] Comprenons : la musique.

[2] Apollon est le type même du citharède ; le satyre Marsyas est un aulète. — Platon (*République*, III, 399e) dit de même : « Nous ne faisons rien d'extraordinaire en préférant Apollon et les instruments d'Apollon à Marsyas et aux instruments de ce dernier. » (Trad. Ém. CHAMBRY, C.U.F., 1959, légèrement modifiée.)

[3] Ce mythe est raconté, entre autres, par Hérodote (VII, 26) et par Platon (*Euthydème*, 285c).

[4] Apollon est le dieu du Soleil : il siège donc dans la région éthérée, située « plus haut » que la Lune.

à la fois monstres par leur aspect et mortels, les Sirènes : elles sont vaincues par les Muses, et Ulysse, l'avisé, les fuit au plus vite[1].

Il y a deux sortes de pratique musicale dont on peut tirer parti : l'une est utile pour servir les gens sérieux, l'autre, pour détendre, sans leur nuire, les gens du commun, même ‖ des êtres de condition encore
p. 91 plus vile[2]. C'est à Apollon que les Anciens ont dédié la première, celle qui, virile, éduque aux sons de la cithare ; quant à l'autre, qui doit bien viser à l'agréable, puisqu'elle s'adresse à la masse, ils l'ont attribuée à une divinité féminine, à une seule Muse, Polymnie[3].

S'il s'agit par ailleurs de la musique de lyre, on constate que les Anciens ont attribué à Hermès[4] celle qui peut servir à l'éducation parce qu'elle convient aux hommes, tandis que celle qui vise au relâchement parce qu'elle amollit généralement la partie féminine et concupiscente de l'âme, ils l'assignaient à Érato[5].

Si nous en venons maintenant à la mélodie jouée sur les aulos, les Anciens ont réservé à Euterpe[6] celle qui flatte et le grand nombre et telle partie de l'âme, l'un comme l'autre à la poursuite du plaisir : cette Muse, en effet, comme son nom l'indique[7], exhorte à rechercher l'agréable pourvu qu'il s'accompagne du beau ; mais l'autre musique d'aulos, celle qui peut aider dans les rares cas où un sujet a beaucoup de savoir et de sagesse, mais qui, toutefois, ne rompt pas entièrement avec le caractère féminin qui lui est naturel, ce n'est pas à un dieu masculin que les Anciens l'ont attribuée, mais à la divinité qui, tout en étant de sexe féminin, est sage et belliqueuse de comportement : Athéna[8]. Mais pour montrer que l'utilité de cette musique est fort limitée et

---

[1] Cf. *Odyssée*, XII, v.39–54 et 165–200.

[2] Les esclaves, p. ex.

[3] Cf. PLATON, *Banquet*, 187 c-e (où il est question de musique) : « Ce qu'il faut favoriser et sauvegarder, c'est ce qu'aiment les hommes de conduite réglée : c'est là le bel amour, l'amour céleste, celui de la muse Uranie. Quant à l'autre, celui de Polymnie, c'est l'amour de la masse, amour qu'il faut appliquer avec prudence… pour permettre d'en retirer une jouissance sans qu'il s'en suive le moindre dérèglement. »

[4] Voir l'*Hymne homérique à Hermès* et les fragments des *Limiers* de Sophocle.

[5] Une épigramme grecque (*Anthologie palatine*, IX, 505) dit : « Si tu entends la charmeuse phorminx, admire Érato. » — La *phorminx* est un instrument à cordes très ancien, cité plusieurs fois dans Homère, et dont les poètes ont appliqué le nom à des instruments plus récents, la cithare en berceau ou la lyre.

[6] L'épigramme citée à la note précédente continue en ces termes : « Euterpe fait chanter ses roseaux forés de nombreux trous » (façon de désigner l'aulos double).

[7] Le nom Εὐτέρπη est formé de εὖ , « bien » et de τέρπω , « réjouir ».

[8] Une légende attribue à Athéna l'invention de l'aulos ; la déesse aurait rejeté cet

les sages à se garder autant que possible du laisser-aller auquel conduit l'audition de morceaux pour aulos, ils prétendent que la déesse rejeta ses tuyaux[1] sous le prétexte qu'ils n'apportent pas à ceux qui sont en quête de la sagesse un plaisir qui leur soit approprié, alors que ce même plaisir peut être utile aux gens fatigués, peinant à la tâche, pris qu'ils sont sans cesse par leurs travaux manuels, artisanats ou autres. C'est pour la même raison que les Anciens ont introduit la figure de Marsyas, lequel subit son châtiment pour s'être vanté, plus qu'il ne le méritait, de sa propre musique : ses instruments étaient aussi inférieurs à ceux d'Apollon que les ouvriers manuels et les gens incultes sont inférieurs aux philosophes et Marsyas lui-même à Apollon.

Pythagore aussi aurait donné ce conseil à ses disciples : s'ils entendaient jouer de l'aulos, ils devaient se laver les oreilles, dans l'idée qu'elles étaient souillées par le souffle ; c'est au son de la petite lyre qu'ils devaient purifier les élans irrationnels de leur âme grâce à
p. 92 des mélodies décentes[2] : en effet, disait Pythagore, l'aulos ‖ flatte l'élément qui préside à la partie inférieure, tandis que la lyre favorise l'élément qui s'occupe de la nature rationnelle ; elle est donc bienvenue.

J'en veux encore pour témoins les savants répandus par le monde : d'après eux, ce ne sont pas seulement nos âmes qui possèdent une telle constitution[3], mais aussi l'âme de l'Univers. En effet, ceux qui honorent la région sublunaire[4], région pleine de souffle et constituée d'une substance humide, mais qui, par ailleurs, tire de la vie de l'éther son énergie, ceux-là trouvent une douceur dans chacune des deux familles d'instruments, ceux à vent comme ceux à cordes. Mais ceux qui honorent la région pure et éthérée ont totalement rejeté les instruments à vent, dans la pensée qu'ils souillent l'âme et qu'ils l'attirent vers le

---

instrument en constatant que sa pratique risquait de l'enlaidir parce que la nécessité de projeter l'air entre les deux lamelles de l'anche double gonflait les joues au point de défigurer l'interprète. Cf. ARISTOTE, *Politique*, VIII, 6, p. 1341 b et PS.-PLUTARQUE, *De musica*, 14 (= CORINNE, fr. 29 Bergk).

[1] Il s'agissait donc de l'aulos double (à deux tuyaux), le plus connu des instruments à vent.

[2] Voir la note 1, p. 126.

[3] Comprenons : « faite de souffle et d'un élément éthéré ».

[4] C'est-à-dire la Terre. — La distinction entre région sublunaire et région éthérée se retrouve chez les néo-platoniciens. Cf. p. ex. PLOTIN, *Ennéades*, II, 1, ch.5 : « Ce qui est au-dessous du ciel ne fait plus partie du ciel ; sinon, le ciel ne s'arrêterait pas à la Lune » ; II, 1, ch. 7 : « La flamme terrestre…, ne pouvant dépasser sa limite vers la région supérieure, s'arrête au-dessous de la Lune. »

bas, vers le monde terrestre ; ils ont chanté hymnes et éloges aux sons de la cithare et de la lyre, les seuls instruments qu'ils estiment purs.

La région éthérée, voilà celle qui sert de modèle aux sages, lesquels y aspirent, fuyant le désordre et la diversité du monde d'ici-bas : même si leur corps en est le siège, ils choisissent, par un acte de leur volonté, de s'en écarter. Ils s'attachent, au contraire, à l'immuable simplicité et à la consonance réciproque qui caractérisent les choses de la région céleste : c'est que les sages, grâce à leur vertu, ont quelque chose de ces beautés du monde de là-haut[1].

*
* *

Le genre chromatique est un diatonique augmenté[2], où le pyknon[3] est constitué de demi-tons[4].

L'enharmonique est un diatonique a ton doublé[5], où le demi-ton est divisé en deux[6].

Le nom de diatonique vient du fait qu'il est, sous le rapport des intervalles, bien fourni en tons entiers[7]. Il est d'aspect viril et assez sévère.

« Chromatique » vient du fait que ce genre « colore[8] » les autres

---

[1] Le texte du Livre II semble s'arrêter ici, bien que les manuscrits aient à la suite de cette phrase un curieux paragraphe consacré à définir les trois genres qui ont été décrits au Livre I, chap. IX. On ne voit pas ce que fait ici ce paragraphe, dont le style, de surcroît, n'est ni soigné ni clair. Il s'agit sans doute d'un ajout provenant d'un autre traité. Nous le traduisons néamoins.

[2] C'est-à-dire où l'un des deux intervalles de ton entier qui caractérisent un tétracorde diatonique (p. ex. du grave à l'aigu : demi-ton, ton, ton) est augmenté d'un demi-ton, de façon à devenir une tierce mineure. P. ex.

3ce min.

On remarquera l'étrangeté de la définition !

[3] Cf. I, VI, p. 34, l. 2–3 et n. 1.

[4] Dans l'exemple donné à la note 2, les trois sons graves constituent un pyknon : entre *mi* et *fa* il y a un demi-ton, de même qu'entre *fa* et *fa* dièse.

[5] Soit « à diton, ou tierce majeure ». P. ex.

où l'intervalle *fa–la* est une tierce majeure.

[6] Le demi-ton grave qui caractérise le tétracorde diatonique de type « dorien » se trouve, en enharmonique, divisé en deux quarts de ton.

[7] Il est le seul genre où le tétracorde comporte *deux* tons entiers.

[8] χρωματικός est formé sur χρώζω, colorer.

intervalles sans manquer d'un seul d'entre eux[1]. Il est très doux et plaintif.

L'enharmonique doit son nom à ce qu'il entre dans l'écartement limite de la chose harmonisée : en effet, en tenant compte de la perception[2], il n'était pas admis[3] de prendre comme intervalle ni plus qu'un diton ni moins qu'un quart de ton[4]. Il est excitant et influe sur le comportement[5].

[Suit un diagramme qui schématise le Grand Système Parfait du ton hyperdorien, successivement dans chacun des trois genres. Les notes inscrites, en notation instrumentale, sont :]

[Le tableau complet doit, semble-t-il, s'interpréter comme suit, une note étant sous-entendue dans chaque tétracorde chromatique ou enharmonique, parce qu'elle fait partie d'une « triade » où le signe absent est simplement une autre position du signe précédent[7] :

---

[1] Expression obscure.

[2] Dans le tétracorde enharmonique (cf. l'exemple à la n. 5, p. 173), si on augmentait quelque peu le diton *fa–la*, chacun des deux intervalles qui constituent le pyknon serait plus petit qu'un quart de ton et donc impossible à définir *à la simple audition*, de même que l'intervalle aigu, diton augmenté d'une fraction infime de ton.

[3] Le passé se réfère à une époque lointaine, la pratique de l'enharmonique s'étant perdue depuis longtemps quand ceci a été écrit.

[4] Précisément, un tétracorde enharmonique n'a comme intervalles incomposés que quart de ton et diton (ou tierce majeure).

[5] ἠθικόν est une conjecture de Winnington-Ingram, remplaçant un ἥπιον des manuscrits. Proclos (*In Timaeum*, 191 e-f), commentant un passage de Platon, dit que l'enharmonique est παιδευτικόν, « propre à l'éducation ».

[6] Voir I, XI, p. 62, n. 3.

[7] Ainsi ⅂, représentant *fa* dièse en chromatique ou *mi* dièse en harmonique, compléterait la triade ⌜⌞⅂ ; Ↄ (*si* naturel ou *la* dièse) compléterait la triade ⊂⊃ ; ⅃ (*fa* dièse ou *mi* dièse aigus) compléterait la triade ⌜␣⅃ ; ⅄ (*si* naturel ou *la* dièse aigus) compléterait la triade ⅄⅄. Voir I, XII, p. 65, l. 4–15 avec la note 3.

diatonique

chromatique

enharmonique

Les flèches signalent les notes qui ne figurent pas dans la série de signes inscrite en tête du diagramme.]

Ils ajoutèrent encore une autre corde ; en la tendant au moyen d'un poids quadruple fixé à son extrémité inférieure, ils découvrirent qu'elle sonnait à la quarte de la troisième, soit en rapport épitrite[1], à
p. 95 l'octave de la deuxième et à la double octave de la première. ‖ Ils définirent donc que la quarte s'exprime dans le rapport épitrite, la quinte dans le rapport sesquialtère et l'octave, [qui est la] somme des deux[2], dans le rapport double. Car $\frac{3}{2}$ représente le sesquialtère et $\frac{4}{3}$ l'épitrite, tandis que $\frac{4}{2}$ représente le double[3].

Les intervalles supérieurs [à l'octave] se calculent à leur tour par addition des rapports précédemment cités[4].

Mais nos chercheurs voulaient également découvrir les rapports inférieurs au diton, soit le ton, le demi-ton et le quart de ton. Voici la façon dont ils procédèrent. Ils savaient que la quinte vaut la quarte plus un ton ; ils constituèrent une série de trois nombres tels que le premier comparé au deuxième donne le rapport épitrite, et comparé au troisième, le rapport sesquialtère. Ces nombres sont 6–8–9[5]. Or $\frac{8}{6}$ est en rapport épitrite[6] ; $\frac{9}{6}$, en rapport sesquialtère[7], et 9 mis en relation avec 8 est en rapport $\frac{9}{8}$[8]. Comme la quinte valait la quarte plus un ton, ils calculèrent que la différence entre la quinte et la quarte, soit le ton, s'exprime par le rapport $\frac{9}{8}$[9]. Ils eurent aussi l'intention de définir le rapport des demi-tons. Or, entre 8 et 9, on ne voit aucun nombre [entier] ; aussi doublèrent-ils les termes précités : ils obtinrent ainsi 16

---

de l'octave $(\frac{2}{1})$ la quarte $(\frac{4}{3})$, ce qui donne $\frac{2}{1} : \frac{4}{3} = \frac{2}{1} \times \frac{3}{4} = \frac{3}{2}$.

[1] Soit $\frac{4}{3}$, calculé comme suit : ton majeur $(\frac{9}{8})$ + ton mineur $(\frac{10}{9})$ + demi-ton $(\frac{16}{15}) = \frac{9}{8} \times \frac{10}{9} \times \frac{16}{15} = \frac{4}{3}$. On peut aussi calculer en soustrayant de l'octave la quinte, soit $\frac{2}{1} : \frac{3}{2} = \frac{2}{1} \times \frac{2}{3} = \frac{4}{3}$.

[2] L'octave se compose d'une quinte + une quarte (voir note 1).

[3] Le rapport entre les quatre poids et les deux poids est le même $(\frac{4}{2} = \frac{2}{1})$ que celui qui existe entre les deux poids et le poids unique.

[4] La onzième (octave + quarte) = $\frac{2}{1} \times \frac{4}{3} = \frac{8}{3}$. Ce rapport n'étant pas égal à $\frac{n+1}{n}$ ou à un nombre entier, la onzième a été exclue du nombre des consonances par les pythagoriciens, alors que les « Musiciens » (école d'Aristoxène de Tarente) la considéraient comme consonance. — Pour la douzième, voir la note 4 et la note 5 p. 177. — Quant à la quinzième (ou double octave), elle se calcule comme suit : $\frac{2}{1} \times \frac{2}{1} = \frac{4}{1} = 4$ (nombre entier, exprimant donc une consonance).

[5] Voir p. 185, n. 4.

[6] Soit $1 + \frac{1}{3} = \frac{3+1}{3} = \frac{4}{3}$.

[7] Soit $1 + \frac{1}{2} = \frac{2+1}{2} = \frac{3}{2}$.

[8] Ce rapport s'appelle en grec ἐπόγδοος, soit $1 + \frac{1}{8} = \frac{8+1}{8}$.

[9] Preuve : $\frac{3}{2} : \frac{4}{3} = \frac{3}{2} \times \frac{3}{4} = \frac{9}{8}$.

et 18 et entre ces deux nombres, ils découvrirent que se trouvait le nombre 17. C'est grâce à lui, dirent-ils, qu'on peut diviser le ton en demi-tons. On découvre que cette division ne se fait pas en fractions égales[1], mais en un demi-ton majeur et un demi-ton mineur. Le premier est en rapport $\frac{17}{16}$; le second, qui est en rapport $\frac{18}{17}$, n'est pas son égal : il est plus petit que celui qui s'exprime par $\frac{17}{16}$. Voilà pourquoi, dans le diagramme qui présente les notes étagées de demi-ton en demi-ton[2], la série des signes que nous exposons est double[3] : c'est pour
p. 96 nous inviter, ‖ quand il faut faire entendre le demi-ton mineur, à monter ou à descendre vers le signe le plus proche, mais vers le plus éloigné quand il faut faire entendre le demi-ton majeur[4].

Voilà aussi pourquoi les Anciens ont appelé « *limma*[5] » cet intervalle, étant donné la difficulté de désigner de façon plus précise le demi-ton, qui n'est pas toujours égal à lui-même.

À nouveau, pour les mêmes raisons, ils ont doublé les termes précités et découvert ainsi les quarts de ton, qui ne partagent pas le demi-

---

[1] Aucun intervalle, d'ailleurs, ne se divise en deux fractions égales.

[2] Cf. I, XI, p. 66.

[3] La première série donne les degrés naturels et les degrés diésés ; la seconde, qui ne procède plus en réalité par demi-tons, donne les degrés haussés d'un quart de ton.

[4] Nous avons vu, p. 62, n. 3, qu'un signe servant normalement à représenter un son haussé d'un quart de ton pouvait s'employer pour représenter, dans le cas d'un pyknon diatonique ou chromatique situé au grave d'un tétracorde, le son qui se trouve non plus à un quart de ton mais à un demi-ton à l'aigu du son grave. A.Q. semble dire que dans le tétracorde Z I Ξ O

où Ξ représenterait normalement un *si* haussé d'un quart de ton, le demi-ton produit p. ex. en montant d'un signe de la première série (O) vers un signe, plus lointain,de la seconde série (Ξ) serait plus grand que dans le tétracorde I M O C

où la montée de *si* à *do* se fait entre deux signes proches puisque appartenant à la même série (O et M).

[5] λεῖμμα, littéralement « reste ». C'est ainsi qu'on appelait le demi-ton avant d'avoir calculé que le ton se divise en un demi-ton majeur et un demi-ton mineur. En réalité, le terme λεῖμμα vient du calcul suivant. La quarte étant composée de deux tons et d'un demi-ton, si on retire de la quarte deux tons majeurs $\frac{9}{8}$, on obtient pour « le reste » $\frac{4}{3} : \frac{9}{8} : \frac{9}{8} = \frac{4}{3} \times \frac{8}{9} \times \frac{8}{9} = \frac{256}{243}$, rapport étrange (le *limma*), demi-ton trop petit, correspondant à 90 cents. Au contraire, si on calcule en considèrant que les deux tons qui se trouvent dans la quarte sont l'un majeur $(\frac{9}{8})$ et l'autre mineur $(\frac{10}{9})$, on obtient $\frac{4}{3} : \frac{9}{8} : \frac{10}{9} = \frac{4}{3} \times \frac{8}{9} \times \frac{9}{10} = \frac{16}{15}$, soit un demi-ton « grand », valant 100 cents et donc plus grand que le « *limma* » et que les demi-tons $\frac{17}{16}$ et $\frac{18}{17}$ dont A.Q. a parlé plus haut.

ton en deux moitiés égales. Ils posèrent en effet 32 – 34 – 36 ; entre ces termes prennent place, cette fois encore, d'autres termes : 33 entre 32 et 34 ; 35 entre 34 et 36. Ainsi, entre 32 et 34 se situent deux intervalles, l'un de rapport $\frac{33}{32}$, l'autre de rapport $\frac{34}{33}$; semblablement, entre 34 et 36 il y en a deux : l'un de rapport $\frac{35}{34}$ et l'autre de rapport $\frac{36}{35}$. Nous voyons bien que les quarts de ton, eux aussi, sont des fractions naturellement inégales [du demi-ton].

Cela étant, il n'est pas difficile de voir, du même coup, que la quarte n'est pas exactement composée de deux tons et un demi-ton. En effet, si nous voulions prendre à la suite l'un de l'autre deux rapports $\frac{9}{8}$[1] et que nous y ajoutions ensuite un quatrième terme qui, comparé au premier terme, soit en rapport $\frac{4}{3}$, ce quatrième terme, comparé au troisième, ne sera ni en rapport $\frac{17}{16}$ ni en rapport $\frac{18}{17}$: le rapport sera à peu près $\frac{20}{19}$ et $\frac{505}{504}$. On pose à la suite l'un de l'autre ces quatre nombres : 192 – 216 – 243 – 256[2]. Ce sont les nombres dont le divin Platon fait mention dans le *Timée*[3] pour prouver que la musique perçue par l'oreille est bien loin d'égaler en précision la musique approfondie par l'intelligence[4].

II. Ces points examinés, si, après avoir tendu une corde sur une surface de même longueur, surface qui recevra la totalité des nombres dont nous aurons besoin, nous voulons faire sonner la corde selon les
p. 97 rapports précités, ‖ nous découvrirons tous les sons, les uns, les principaux, consonnant selon les nombres, les autres, qui sont inférieurs à ceux-là, créant des dissonances.

---

[1] C'est-à-dire trois nombres tels qu'entre le premier et le deuxième, puis entre le deuxième et le troisième, on voie apparaître le même rapport $\frac{9}{8}$.

[2] $\frac{216}{192} = \frac{9}{8}$ (en divisant les termes par 24) ; $\frac{243}{216} = \frac{9}{8}$ (en divisant les termes par 27). Voilà les deux tons majeurs. Pour obtenir une quarte, il faut poser un quatrième terme qui soit en rapport $\frac{4}{3}$ avec le premier. Or, en divisant les termes par 64, $\frac{256}{192} = \frac{4}{3}$. Mais $\frac{256}{243}$ est le « *limma* » (cf. p. 179, n. 5), plus petit qu'un « vrai » demi-ton. Si l'on cherche à rapprocher d'un rapport valant $\frac{n+1}{n}$ le rapport $\frac{256}{243}$, on trouve approximativement, comme le dit A.Q., $\frac{20}{19}$ ($= \frac{260}{247}$) ou $\frac{505}{504}$, proche de $\frac{512}{486} = \frac{256}{243}$. Ces deux rapports sont inférieurs à $\frac{17}{16}$ ou à $\frac{18}{17}$, puisque $\frac{1}{19} < \frac{1}{16}$, etc.

[3] *Timée*, 36b.

[4] Platon dit, dans le *Timée* (47d) : « À celui qui par l'intelligence a commerce avec les Muses, l'harmonie n'apparaît pas comme utile [seulement] à procurer un plaisir irraisonné. »

Voilà aussi pourquoi Pythagore, dit-on, au moment de quitter ce bas monde, conseillait à ses disciples d'utiliser le monocorde[1] : il voulait montrer par là qu'il faut atteindre le plus haut point de la connaissance musicale intellectuellement, grâce au calcul, bien plutôt que sensoriellement, par l'oreille.

En essayant d'exposer cette théorie, nous fixerons donc les termes que voici : proslambanomène[2] : 9.216 ; mèse[3] : 4.608 : nète des Hyperbolées[4] : 2.304. Au départ de ces nombres, établissons les rapports dont il a été question précédemment et prenons-les sur le canon, selon les unités qui apparaissent comme des points sur une ligne : nous produirons les sons les plus aigus en utilisant les intervalles les plus petits et en frappant une quantité réduite d'air[5] par la mise en action des fractions les plus petites de la corde. C'est évidemment le rapport inverse pour les sons les plus graves.

Mais étant donné la grandeur du nombre[6], il serait difficile d'exposer cela sur la corde : il faut y arriver grâce à un procédé linéaire[7].

---

[1] Règle graduée sur laquelle on tend une corde dont un chevalet permet de diminuer à volonté la longueur vibrante. Le monocorde s'appelle aussi « canon ».

[2] C'est le son le plus grave d'un Grand Système Parfait (cf. I, VI, p. 29) : il correspond évidemment à la longueur maximale de la corde, qui sonne ainsi « à vide ».

[3] Note centrale du Grand Système Parfait, octave supérieure du proslambanomène ; elle correspond à la moitié de la longueur totale de la corde. Nous dirions qu'elle engendre deux fois plus de vibrations que le proslambanomène.

[4] Note la plus aiguë du Grand Système Parfait, à l'octave supérieure de la mèse et à la double octave du proslambanomène ; elle correspond au quart de la longueur totale de la corde. — Les nombres élevés qui apparaissent ici sont dus à la volonté d'exprimer en nombres entiers les rapports en question.

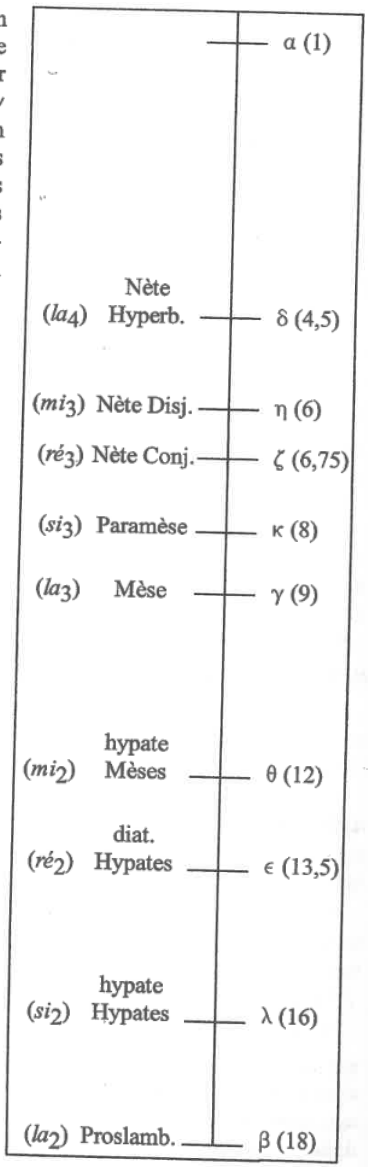
[5] Un son, produit par un choc sur l'air, déplace d'autant plus d'air qu'il est plus grave. Cette théorie antique est parallèle à celle des vibrations, lesquelles sont d'autant plus amples que les sons sont plus graves.

[6] Le nombre 9.216, qui équivaut à la longueur totale de la corde.

[7] Une scholie explique ce procédé. Nous la traduisons (voir p. 182) et nous l'éclairons par des ajouts entre crochets droits. Le diagramme que nous donnons en regard de cette scholie explicite celui qui figure dans le texte grec de la scholie. — La dimension de 18 cm que nous donnons à la ligne αβ a été choisie pour éviter un maximum de nombres à décimales. — On notera que Ugo DUSE (*Das Scholion zu A.Q. 3, 2, S. 98,8–21 W.-I.*) a interprété cetre scholie de manière personnelle.

Scholie annoncée à la note 7 de la page 181

La ligne αβ [soit une corde sur laquelle on va faire sonner les degrés d'une double octave, p. ex. *la*$_2$-*la*$_4$] permet d'éclairer comme suit ce procédé : si on prend αγ [$=\frac{\alpha\beta}{2}$], on fait sonner la mèse [*la*$_3$] ; si on prend αδ, soit le quart de αβ, la nète des Hyperbolées [*la*$_4$] ; si on prend αε, soit les trois quarts de αβ, on trouve le diatonos des Hypates [soit *ré*$_2$, situé à la quarte supérieure du proslambanomène : $\frac{\alpha\beta}{\alpha\varepsilon} = \frac{4}{3}$] ; si on prend αζ, soit la moitié des trois quarts, on trouve la nète des Conjointes [soit *ré*$_3$, octave supérieure du diatonos des Hypates] ; si on prend αη, soit les deux tiers de αγ et le tiers de αβ, on a la nète des Disjointes [soit *mi*$_3$, situé à la quinte supérieure de la mèse : $\frac{\alpha\gamma}{\alpha\eta} = \frac{3}{2}$, ou à la 12^e du proslambanomène : $\frac{\alpha\beta}{\alpha\eta} = \frac{3}{1}$] ; si on prend αθ, soit les deux tiers de αβ, on a l'hypate des Mèses [soit *mi*$_2$, situé à la quinte supérieure du proslambanomène : $\frac{\alpha\beta}{\alpha\theta} = \frac{3}{2}$] ; si on prend ακ, soit les deux tiers[1] de αθ, on a la paramèse [soit *si*$_3$, situé à la quinte supérieure de l'hypate des Mèses : $\frac{\alpha\theta}{\alpha\kappa} = \frac{3}{2}$] ; si on prend αλ, soit les deux tiers de αθ^2, on a l'hypate des Hypates [soit *si*$_2$].



[1] Les manuscrits ont ici, par erreur, « le tiers » au lieu de « les deux tiers ». Dans son édition, Winnington-Ingram avoue sa perplexité : il situe le κ (accompagné d'un point d'interrogation) entre α et δ.

[2] La place que la scholie, lue ainsi, assigne à λ (entre ζ et γ : c'est là que Winnington-Ingram situe λ) est erronée : le *si*$_2$, situé un ton à l'aigu du proslambanomène et à l'octave *inférieure* de la paramèse, doit être proche de β. Nous plaçons donc le λ à la subdivision 16. Le rapport entre αλ (16) et ακ (8) est bien $\frac{2}{1}$. αλ doit représenter non pas les deux tiers de αθ (8), mais le *double* de ces deux tiers (= 16) : il faut sans doute lire <δὶς> δίμοιρον. Ceci sera confirmé par le texte même d'A.Q. dans le paragraphe suivant, où Meibom a suppléé <δὶς> entre τὸ δίμοιρον et θήσομεν.

Donc, imaginons qu'on tende une corde sur un canon et qu'elle fasse entendre[1] le proslambanomène. Si nous en prenons la moitié, nous ferons sonner la mèse ; si nous en prenons le quart, la nète des
p. 98 Hyperbolées ; ‖ si nous en prenons les trois quarts, le diatonos des Hypates. Si nous divisons en deux ces trois quarts, nous obtiendrons la nète des Conjointes ; si nous prenons les deux tiers de la moitié, soit le tiers de la corde entière, nous ferons sonner la nète des Disjointes ; si nous prenons les deux tiers de la corde entière, l'hypate des Mèses. Si nous retirons un tiers des deux tiers de la corde entière, c'est la paramèse qui sonnera ; si nous doublons les deux tiers des deux tiers, nous ferons sonner l'hypate des Hypates.

Pour obtenir également les intervalles plus petits, procédons comme suit. Après avoir divisé le quart de la corde entière en huit parties égales, si nous retirons de ce quart l'équivalent d'une de ces parties, nous trouverons la différence du ton[2]. En divisant cette nouvelle portion de la corde en huit parties égales, elle aussi, et en en retirant un des huitièmes, nous découvrirons la trite des Hyperbolées[3]. Dans les autres quarts[4], nous procéderons de la même façon. En en retirant telle partie selon les mêmes rapports, nous ferons entendre les différents sons ; après avoir mis en regard une règle graduée sans corde, que nous aurons préalablement divisée, nous tracerons, aux

---

[1] Comprenons : « en sonnant à vide », c'est-à-dire dans toute sa longueur. — Pour fixer les idées dans tout ce passage, se référer au diagramme qui figure p. 182.

[2] Reprenons les nombres fixés précédemment pour le proslambanomène (9.216), la mèse (4.608) et la nète des Hyperbolées (2.304). Si on divise en 8 le nombre 2.304, équivalent au quart de 9.216, on obtient 288. Si on « retire » du quart de la corde entière cette fraction (c'est-à-dire si on touche la corde de façon à la faire sonner davantage au grave), on arrive à la graduation 2.592 (= 2.304 + 288) : c'est la façon de faire sonner la paranète des Hyperbolées (p. ex. sol_3), située un ton au grave de la nète des Hyperbolées (la_4). Preuve : en simplifiant par 288, $\frac{2592}{2304} = \frac{9}{8}$.

[3] $\frac{2592}{8} = 324$; 2.592 + 324 = 2.916 ; en simplifiant par 324, $\frac{2916}{2592} = \frac{9}{8}$. La trite des Hyperbolées est p. ex. fa_3.

[4] Soit en partant des termes 4.608 (mèse) et 6.912 (diatonos des Hypates). Mais ceci ne permettrait pas de découvrir certains degrés : paranète et trite des Disjointes ($ré_3$ *et* do_3), trite des Conjointes (si_3 bémol). Le terme τεταρτημορίοις (« quarts ») qu'on lit ici dans le texte d'A.Q. est inadéquat. Peut-être faudrait-il corriger en τετραχορδοίς (« tétracordes »), ce qui inviterait à découvrir deux intervalles successifs de ton au départ de la nète des Disjointes (mi_3 = 3.702), de la nète des Conjointes ($ré_3$ = 3.456), de la mèse (la_3 = 4.608) et de l'hypate des Mèses (mi_2 = 6.144), soit au départ de termes qui viennent tous d'être atteints dans dans l'alinéa précédent. De cette façon, *tous* les degrés du G.S.P. seraient atteints.

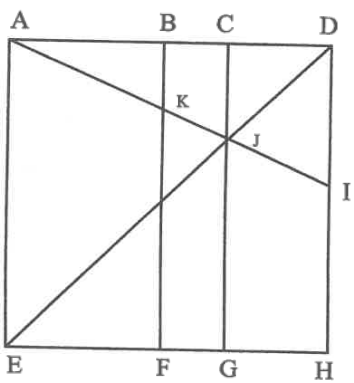
points qui y sont marqués, des parallèles qui rejoindront la règle graduée supportant la corde ; ensuite, nous marquerons de cette façon les différentes parties de cette règle graduée et nous diviserons la corde aux points marqués : c'est ce qu'on appelle la « division du canon[1] ».

Il y en a qui ont aussi mis les consonances en évidence au moyen
III. de plusieurs cordes. Ils disposent, en effet, quatre cordes également
p. 99 tendues ‖ sur un instrument carré qu'ils appellent hélicon[2] ; ils marquent un signe partageant en deux la règle graduée qui se trouve sous la quatrième corde, puis ils tracent une ligne du sommet de la première corde jusqu'au point marqué sur la quatrième ; ils mènent ensuite une diagonale du pied de la première vers le sommet de la quatrième. Ils font apparaître ainsi tous les rapports des consonances. En effet, les cordes divisées produiront les sons correspondant aux rapports des nombres qui les divisent. Voilà comment se présente l'instrument, lequel révèle les consonances dans ses quatre cordes et fait entendre

---

[1] Κατατομὴ τοῦ κανόνος ; en latin : *Sectio canonis*. C'est le titre d'un petit traité attribué, sans doute à tort, à Euclide, et qui semble avoir été l'une des premières études préparatoires à l'exégèse du passage du *Timée* de Platon relatif à la création de l'âme. Cf. Luisa ZANONCELLI, *La Manualistica musicale greca*, p. 29 sqq.

[2] Un passage de Ptolémée (*Harmonique*, II, 2) permet de dessiner valablement l'hélicon. Voir le dessin ci-dessous. Soit les quatre cordes AE, BF, CG et DH ; AB = BD ; EF = FH ; DI = IH. CG, parallèle à AE et à BF, est menée par le point où se coupent la diagonale DE et la sécante AI. En plaçant des chevalets aux points, I, J et K, on obtient les rapports suivants : $\frac{AE}{IH} = \frac{2}{1}$ (octave) ; $\frac{AE}{JG} = \frac{3}{2}$ (quinte) ; $\frac{AE}{KF} = \frac{4}{3}$ (quarte) ; $\frac{JG}{BK} = \frac{8}{3}$ (onzième) ; $\frac{AE}{CJ} = \frac{3}{1}$ (douzième) ; $\frac{AE}{BK} = \frac{4}{1}$ (double octave) ; $\frac{KF}{JG} = \frac{9}{8}$ (ton). — La construction géométrique montre que les rapports seraient les mêmes quelles que soient les dimensions de l'hélicon.



tous les sons [consonants] à condition qu'il soit réalisé avec des cordes également tendues. Il faut donc refuser tout crédit à ceux qui prétendent que les nombres ont été pris inégaux à titre d'exemples, parce que les différences d'acuité sont, elles aussi, inégales, et qui, pour présenter les consonances qui existent entre le premier son[1] et les quatrième et cinquième sons[2], puis entre les quatrième et cinquième sons et le huitième[3], prennent les nombres 6 – 8 – 9 – 12[4] : ils mettent en rapport le premier de ces nombres avec le deuxième, et le troisième avec le quatrième[5] — soit l'intervalle qui existe entre le proslambanomène et le diatonos des Hypates, ou entre l'hypate des Mèses et la mèse —, puis le premier avec le troisième et le deuxième avec le quatrième[6] — soit l'intervalle qui existe entre le proslambanomène et l'hypate des Mèses ou entre le diatonos des Hypates[7] et la mèse — ; le rapport du deuxième nombre avec le troisième est $\frac{9}{8}$, qui représente l'intervalle correspondant à la différence entre la quinte et la quarte[8]. En voilà assez sur ce sujet.

IV. Il resterait, pour suivre, à rechercher pour quelle raison, parmi les nombreux intervalles qu'on découvre, on ne considère, pour constituer

---

[1] Comprenons : le premier son au grave d'un Grand Système Parfait, soit le proslambanomène (p. ex. la_2).

[2] Soit respectivement le diatonos des Hypates (p. ex. $ré_2$), qui sonne à la quarte supérieure du proslambanomène, et l'hypate des Mèses (p. ex. mi_2), quinte supérieure du proslambanomène.

[3] Soit la mèse (p. ex. la_3), octave supérieure du proslambanomène.

[4] Le tort de ces personnes est de croire que le calcul des rapports exprimant les consonances n'est possible *qu*'avec ces quatre nombres, alors que l'hélicon prouve que n'importe quelle série de nombres bien choisis peut donner les rapports cherchés (voir la remarque qui termine la n. 2, p. 184, au-dessus du dessin). — La série 6–8–9–12 constituait une *tétractys* remarquable : cf. Lukas RICHTER, *Zur Wissenschaftslehre von der Musik bei Platon und Aristoteles*, p. 184. Cette *tétractys* chiffre les sons qu'Aristote, au dire du Ps.-Plutarque (*De musica*, § 23), appelait « le corps de l'*harmonia* » (nous dirions « la charpente du mode ») et qui sont, en ton dorien, du grave à l'aigu : mi_2–la–si–mi_3 : ensemble parfaitement « harmonisé », puisqu'il fait apparaître les trois consonances fondamentales : mi_2–mi_3 = octave = $\frac{2}{1} = \frac{12}{6}$; mi_2–si et la–mi_3 = quinte = $\frac{3}{2} = \frac{9}{6} = \frac{12}{8}$; mi_2–la et si–mi_3 = quarte = $\frac{4}{3} = \frac{8}{6} = \frac{12}{9}$.

[5] Soit $\frac{8}{6} = \frac{12}{9} = \frac{4}{3}$ (quarte).

[6] Soit $\frac{9}{6} = \frac{12}{8} = \frac{3}{2}$ (quinte).

[7] En genre diatonique uniquement.

[8] Soit le ton. Preuve : $\frac{3}{2} : \frac{4}{3} = \frac{3}{2} \times \frac{3}{4} = \frac{9}{8}$.

le système parfait[1], que les seuls intervalles consonants qui correspondent aux rapports suivants : l'épitrite, le sesquialtère et le double[2]. Puisque le système parfait s'exprime dans le rapport double et se décompose en un rapport sesquialtère et un rapport épitrite[3], nous prenons les nombres suivants : ‖ 3, qui est, dans la série des nombres, le
p. 100 premier sesquialtère[4] et le premier parfait[5] ; 4, qui est le premier épitrite et, en géométrie, le premier carré[6]. Nous disposons des droites égales à ces nombres, de telle façon qu'elles se coupent à angle droit[7] : l'une de ces droites comparée à sa partie donnera le rapport $\frac{3}{2}$; l'autre, le rapport $\frac{4}{3}$. Prenons sur ces droites des points qui marqueront quatre et trois unités, comme nous nous le sommes proposé. Si nous menons des parallèles en ces points, l'ensemble de la superficie que nous aurons sous les yeux sera de douze unités[8] si nous comptons les rap-

---

[1] C'est l'octave qu'on appelle « système parfait » : cf. p. 33, l. 2.

[2] Soit respectivement $\frac{4}{3}$ (4^{te}), $\frac{3}{2}$ (5^{te}) et $\frac{2}{1}$ (octave).

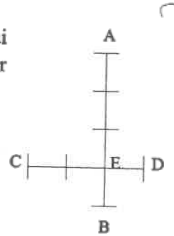
[3] L'octave est la somme d'une 5^{te} et d'une 4^{te} ($\frac{2}{1} = \frac{3}{2} \times \frac{4}{3}$).

[4] Soit le plus petit nombre avec lequel on puisse former le rapport $\frac{3}{2}$.

[5] Un nombre parfait (τέλειος) est égal à la somme de ses facteurs. Le plus petit nombre parfait est 3 = 2 + 1 ; le deuxième est 6 = 3 + 2 + 1 ; etc. (Cf. EUCLIDE, *Éléments*, 7, 21).

[6] Le plus petit carré qu'on puisse construire avec des côtés mesurables en nombres entiers est $2^2 = 4$.

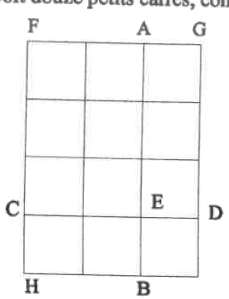
[7] D'après les données qui suivent, on peut se représenter comme suit ces droites :



AB = 4 ; CD = 3

$\frac{AB}{AE} = \frac{4}{3}$; $\frac{CD}{CE} = \frac{3}{2}$

[8] Soit douze petits carrés, comme le montre la construction que voici :



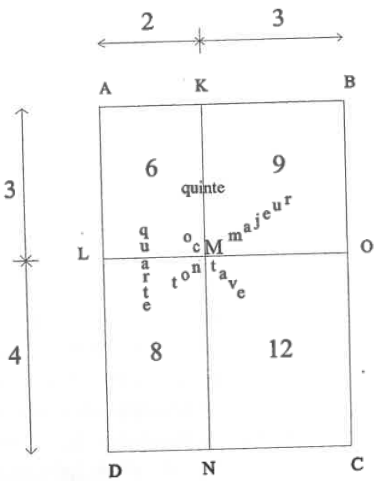
FH = 4 ; FG = 3

ports en multipliant[1], mais, d'autre part, en additionnant, on fera apparaître 35, somme[2] des nombres. Chacun des parallélogrammes qui ont comme côtés les segments de droite, pris à tour de rôle, ou une droite entière et sa partie, montrera les rapports des intervalles consonants dont nous avons parlé antérieurement : ceux-là, ni plus ni moins. Pour la clarté, voir le diagramme ci-dessous[3].

[1] 4 × 3 = 12. — κατὰ γεωμετρίαν : littéralement : « selon une progression géométrique » (p. ex. 2, 4, 8), c'est-à-dire « en multipliant ». — Cf. n. 6, p. 188.

[2] σύμβολον : « somme » semble bien être le sens de ce terme dans ce passage, dont le texte, par ailleurs, est peu sûr. — 35 est la somme des nombres dont il a été question plus haut : en effet, 35 = 12 + 9 + 8 + 6. Or, ces quatre nombres apparaissent dans la construction qui figure à la note 8 de la p. 186, selon qu'on prend la surface entière (4 × 3 = 12), le carré FGCD (3 × 3 = 9), le rectangle FHAB (4 × 2 = 8) ou le rectangle FACE (3 × 2 = 6).

[3] Il n'y a pas de diagramme à cet endroit dans les manuscrits. Plutarque (*De animae procreatione in Timaeo*, 1018 a–b) propose une autre construction géométrique : « Soit un parallélogramme rectangle ABCD, le côté AB valant 5 et le côté AD valant 7. Divisons AB en 2 et 3 au point K, et AD en 3 et 4 au point L ; menons aux points de section les droites KMN et LMO, qui se coupent et donnent les surfaces AKLM = 6, KBOM = 9, LMND = 8 et MOCN = 12. Le parallélogramme entier (soit 6 + 8 + 9 + 12) vaut 35 et a été ainsi divisé en surfaces dont les nombres contiennent les rapports des premiers consonants. En effet, 6 et 8 sont dans le rapport de la quarte, $\frac{4}{3}$; 6 et 9 sont dans le rapport $\frac{3}{2}$, celui de la quinte ; 6 et 12 sont dans le rapport $\frac{2}{1}$, celui de l'octave. On y découvre même le rapport du ton, soit $\frac{9}{8}$. » — Les manuscrits de Plutarque donnent cette figure, qui illustre ce passage :



V. Nous avons pris deux droites, l'une contenant le premier nombre parfait — en effet, 3 est le premier nombre à faire apparaître à la fois un début, un milieu et une fin, ainsi qu'une opposition et une moyenne[1] —, l'autre révélant le premier nombre qui, par élévation au carré, prend le caractère du plan. En effet, 1 multiplié par lui-même ne peut donner aucun multiple, tandis que $2 \times 2 = 4$, le premier nombre plan et le premier carré. Par ailleurs, nous avons exposé les valeurs de deux façons : selon l'arithmétique et selon la géométrie, parce qu'il se fait que la proportion harmonique[2] est composée d'une proportion arithmétique et d'une proportion géométrique : en effet, dans la proportion arithmétique[3], les différences en plus ou en moins entre les termes s'expriment par des nombres égaux ; la proportion géométrique, elle, fait apparaître, quand on met un terme en rapport avec un autre, des différences qui sont égales aux termes eux-mêmes[4] ; quant à la proportion harmonique, elle prend la première différence ‖ *p. 101* selon la proportion arithmétique et l'autre selon la proportion géométrique[5].

Étant donné que la raison d'une progression est de deux sortes[6], la géométrie, qui préside au continu, établit des rapports selon une grandeur donnée, en comparant des entiers avec leurs parties[7], tandis que

---

[1] Pour arriver à 3, il faut avoir parcouru la série 1–2–3. On constate dès lors que cette série est la première qui fasse apparaître à la fois un début (1), un milieu (2), une fin (3), une opposition entre le pair 2 et l'impair 3, (car 1 n'était ni pair ni impair au dire des Anciens : cf. THÉON DE SMYRNE, p. 22 Hiller) — et une moyenne (car 2 est la moyenne arithmétique entre 1 et 3). Voi la citation de Théon ci-après, p. 190, n. 8.

[2] P. ex. 6–8–9–12. Dans la progression 6–9–12, 9 est la moyenne arithmétique ($6 + 3 = 9$; $9 + 3 = 12$) ; dans la progression 6–8–12, 8 est la moyenne harmonique, qui se calcule selon cette formule : $8 = 6 + \frac{6}{3} = 12 - \frac{12}{3}$ (soit 6 ajouté à son propre tiers et 12 diminué de son propre tiers). Dans la série 6–8–12, on retrouve les rapports exprimant l'octave ($\frac{12}{6} = \frac{2}{1}$) et la quinte ($\frac{12}{8} = \frac{3}{2}$) ; dans la série 6–9–12, on retrouve les rapports de l'octave ($\frac{12}{6} = \frac{2}{1}$) et de la quarte ($\frac{12}{9} = \frac{4}{3}$). Cf. PLATON, *Timée*, 31c à 32c ; *Epinomis*, 990 e.

[3] P. ex. 6–9–12 (voir la note précédente).

[4] Dans la proportion géométrique 2–4–8–16…, $4 - 2 = 2$, soit le premier terme lui-même ; $8 - 4 = 4$, soit le deuxième terme lui-même ; et ainsi de suite.

[5] Dans la proportion harmonique 6–8–9–12, si on considère les termes 6–9–12, on a une progression arithmétique (cf. n. 2) ; si on considère les termes 6–8–12, on a entre les différences ($8 - 6 = 2$; $12 - 8 = 4$) une progression géométrique (voir note précédente).

[6] On *additionne* 2 à chaque terme d'une progression arithmétique de raison 2 ; on *multiplie* par 2 chaque terme d'une progression géométrique de raison 2.

[7] P. ex. 2–4–8–16. $4 : 2 = 2$; $8 : 4 = 2$; $16 : 8 = 2$; $8 : 2 = 4$; $16 : 4 = 4$. Etc.

l'arithmétique, rendant compte des intervalles, partage le tout de façon à établir les comparaisons entre une partie et une autre partie[1].

À chaque proportion correspondent des nombres : à la proportion arithmétique, les nombres 2–3–4[2] ; à la proportion géométrique, 2–4–8[3] ; à la proportion musicale[4], 3–4–6 : en effet, si nous voulons faire apparaître l'un à la suite de l'autre les rapports qui contiennent en eux les trois consonances [fondamentales], nous établissons nécessairement l'un selon le nombre épitrite, en le prenant comme excédent[5], et l'autre selon le double, qui correspond à la plus grande différence[6]. Pour parler en termes généraux, si, entre les termes d'une proportion géométrique, on introduit des moyennes arithmétiques[7], on créera une proportion harmonique à deux dimensions[8] ou à trois dimensions. Posons, en effet, une proportion géométrique de raison 2, soit 2–4–8 ; si, à chacun des rapports qu'elle présente[9], on ajoute une moyenne arithmétique, on réalisera une proportion harmonique[10] à deux dimensions : 2–3–4–6–8. Posons maintenant un proportion de raison 3, soit 3–9–27. Si, à l'intérieur de chacun des rapports qu'elle présente[11], on

---

[1] P. ex. 3–6–9–12. $\frac{6}{3} = \frac{2}{1}$ (octave) ; $\frac{9}{6} = \frac{3}{2}$ (quinte) ; $\frac{12}{9} = \frac{4}{3}$ (quarte).

[2] Ces trois nombres donnent les rapports $\frac{4}{2} = \frac{2}{1}$ (octave), $\frac{3}{2}$ (quinte) et $\frac{4}{3}$ (quarte).

[3] Cf. p. 188, n. 4.

[4] Autrement dit « harmonique » : 4 est la moyenne harmonique entre 3 et 6. Preuve : $4 = 3 + \frac{3}{3} = 6 - \frac{6}{3}$ (cf. p. 188, n. 2). Cette moyenne définit, à l'intérieur de l'octave ($\frac{6}{3} = \frac{2}{1}$), la quarte $\frac{4}{3}$ et la quinte $\frac{6}{4} = \frac{3}{2}$.

[5] Soit, dans la progression 3–4–6, le rapport $\frac{4}{3}$ (quarte), où 4 (nombre épitrite) est plus grand que 3.

[6] Soit $\frac{6}{3} = \frac{2}{1}$ (octave) ; $6 - 3 = 3$, différence supérieure à 1 (différence entre 4 et 3) et à 2 (différence entre 6 et 4). Notons qu'A.Q. omet ici de parler du rapport qui existe entre les termes 6 et 4 et qui est celui de la quinte ($\frac{6}{4} = \frac{3}{2}$).

[7] Dans la progression 2–4–8 (cf. *supra*), introduisons le terme 3 (qui crée la progression arithmétique 2–3–4) et le terme 6 (qui crée la progression arithmétique 4–6–8). Dans la série 2–3–4–6–8, on découvre deux progressions harmoniques : 2–3–6 et 3–4–6. Preuve : $3 = 2 + \frac{2}{2} = 6 - \frac{6}{2}$; $4 = 3 + \frac{3}{3} = 6 - \frac{6}{3}$.

[8] C'est-à-dire qu'on est parti d'une progression géométrique de raison 2, soit 2–4–8 ; au contraire, si on part d'une progression géométrique de raison 3 (cf. la suite), on dira que la proportion harmonique est à trois dimensions.

[9] Soit 2–4 et 4–8 (cf. n. 7 ci-dessus).

[10] Les mots « on ajoute une moyenne » et « harmonique » traduisent παραβάλλοις μεσότητα, ἁρμονικήν, excellente conjecture de Winnington-Ingram, qui a ajouté ces mots dans un passage que Jahn avait en vain essayé de corriger.

[11] Soit 3–9 et 9–27.

introduit deux moyennes, soit, entre 3 et 9, les nombres 4 et 6, et entre 9[1] et 27, les nombres 12 et 18, on réalisera une proportion harmonique[2] à trois dimensions[3].

VI. Puisque nous avons dû faire mention de nombres, il n'est pas sans intérêt d'en parler plus longuement. En effet, l'examen porte sur plus de points divers, et en même temps il fera apparaître la plus parfaite concordance avec les réalités musicales.

p. 102 C'est la monade[4] ‖ que les Anciens comptaient comme le principe de la consonance universelle et comme sa cause efficiente[5] : en effet, disaient-ils, toute chose se crée quand elle est maintenue ensemble grâce à l'harmonie qui en fait un être unique[6].

Ils rangeaient la dyade dans la catégorie de la matière, comme étant la première à manifester une opposition[7]. La triade, ils l'appelaient « le Tout », parce que celui-ci est rempli d'opposition et de médiété[8]. La tétrade, ils l'appelaient « le solide » : en effet, quand on commence par le point et qu'on augmente le nombre des dimensions en les prenant l'une à la suite de l'autre, c'est le solide qu'on découvre en quatrième lieu[9] : il apparaît quand on pose le premier nombre

---

[1] Les mots « les nombres 4 et 6, et entre 9 » traduisent τέσσαρα καὶ ἕξ, μεταξὺ δὲ τοῦ ἐννέα, mots ajoutés avec raison par Jahn et adoptés par Winnington-Ingram.

[2] Littéralement : « musicale ». Voir p. 189, l. 5 et n. 4.

[3] Dans la série 3–4–6–9–12–18–27, les progressions harmoniques sont 3–4–6 (cf. n. 7, p. 189) et 9–12–18 ($12 = 9 + \frac{9}{3} = 18 - \frac{18}{3}$).

[4] Soit 1 ; plus loin, la dyade représente le nombre 2, et ainsi de suite pour triade, tétrade, pentade, hexade, heptade, octade, ennéade, décade.

[5] Dans le *Timée* (80a–b), Platon rappelle qu'un son est aigu ou grave selon que son mouvement est plus ou moins rapide. Or, quand deux sons consonnent entre eux (p. ex. si le mouvement de l'un est deux fois plus rapide que celui de l'autre), « ils font coïncider le terme initial du mouvement le plus lent et le terme final du mouvement le plus rapide, les rendant semblables et créant par leur mélange une impression d'unité ». (Trad. A. RIVAUD, C.U.F., 1925, légèrement modifiée).

[6] Plotin (*Ennéades*, V, 1 [10], 9) parle de « l'œuvre une qui est la consonance du ciel entier ».

[7] Entre l'unité (1, ni pair ni impair) et le nombre pair (2).

[8] Cf. chap. V, début, et n. 1, p. 188. — Cf. THÉON DE SMYRNE (p. 100 Hiller) : « Trois est le premier nombre ayant un commencement, un milieu et une fin. C'est pourquoi [...] on dit qu'il est l'expression du tout. »

[9] Après le point, inétendu, vient la ligne, qui n'a qu'une dimension, puis la surface qui en a deux, et enfin le solide, qui en a trois. 4 est donc « le premier nombre capable de trois dimensions », comme A.Q. le dit par après. — SPEUSIPPE (in [IAMBLICHUS], *Theologoumena Arithmeticae*, p. 85 de Falco) dit de son côté : « Le nombre dix renferme [...] les

capable de trois dimensions. Ils dénommèrent la pentade « sensation » — la raison en est évidente[1],— et l'hexade, « perfection du corps », parce qu'elle est un nombre composé du premier impair[2] et du premier pair multipliés l'un par l'autre[3] —c'est la raison pour laquelle ils l'ont appelée aussi « mariage[4] » — ; l'heptade, ils la nommèrent « pureté » — c'est le seul nombre, en effet, parmi ceux qui sont contenus dans la décade, à ne pas être engendré par la multiplication d'autres nombres et à n'en engendrer par multiplication aucun autre[5] —. L'octade, ils la nommèrent « corps matériel » — en effet, elle se compose du premier pair élevé au cube[6] —. L'ennéade, ils l'appelaient « musique », parce que c'est le premier nombre composé de nombres faisant apparaître les trois rapports consonants [fondamentaux] — en effet, $2 + 3 + 4 = 9$[7] —, mais aussi parce que l'harmonie et la rotation de l'Univers se trouvent exprimées par ce total, 7 étant le nombre des planètes et 2, celui des sphères qu'on appelle sphère fixe et sphère immobile[8]. Quant à la décade, ils l'appelaient « la première consonance » : en effet, si on divise en intervalles minimaux — j'entends les quarts de ton — le premier système musical consonant, soit la quarte, on découvrira que les quarts de ton sont au nombre de dix[9] ; si on pose que le quart de

---

nombres linéaires, plans et solides, car 1 est point, 2 est ligne, 3 est triangle et 4, pyramide [...]. Ces nombres présentent entre eux la première des progressions, celle qui procède par égalité des différences, et cette progression a pour somme totale 10. »

[1] Puisqu'on a cinq sens !

[2] C'est-à-dire le nombre 3 : voir p. 188, n. 1.

[3] $6 = 3 \times 2$. Mais 6 est égal aussi à la somme de ses facteurs ($1 + 2 + 3$), ce qui en fait un nombre « parfait » (cf. n. 5, p. 186).

[4] Le pair étant féminin, et l'impair, masculin, le produit des deux fait penser à l'union mari et femme. Cf. PLATON, *République*, 546b–d ; Théon de Smyrne (p. 103 Hiller) explique de façon étrange le nom de « mariage » donné au nombre 6 : c'est, dit-il, « parce qu'il rend l'œuvre du mariage, les enfants, semblables aux parents ».

[5] Nombre premier, 7 ne se décompose pas en facteurs ; en outre, à la différence de 3 et de 5, premiers aussi, 7 ne peut se multiplier à aucun nombre de façon que le produit reste à l'intérieur de la décade (c.-à-d. soit inférieur ou égal à 10), alors que $3 \times 2 = 6$; $3 \times 3 = 9$; $5 \times 2 = 10$.

[6] Le cube de 2 est 8. Le cube est solide, donc « corps matériel ».

[7] Avec les nombres 2, 3 et 4, on peut former les rapports de l'octave ($\frac{4}{2} = \frac{2}{1}$), de la quinte ($\frac{3}{2}$) et de la quarte ($\frac{4}{3}$).

[8] Selon la conception antique, autour de la Terre (la sphère immobile), se trouvent les sept sphères transparentes portant les corps qui se meuvent : Lune, Soleil et les cinq planètes connues (Mercure, Vénus, Mars, Jupiter et Saturne), et enfin la sphère des étoiles fixes. Cf. PLATON, *Timée*, 33b, 34b, 38c–d et 39a–b.

[9] La quarte = 2 tons + 1 demi-ton, soit, en quarts de ton : $4 + 4 + 2 = 10$.

ton vaut l'unité et qu'on lui compare les autres fractions en comptant les intervalles au moyen de la même unité, on découvre que c'est le même nombre qu'on obtient selon les trois genres mélodiques[1]. Mais le nombre 10 est aussi le premier à être la somme de deux nombres, 2 et 8, entre lesquels un terme moyen intervient en formant une
p. 103 proportion, ‖ soit 2–4–8, ce que certains ont appelé la première « harmonie[2] » : en effet, les penseurs plus anciens appelaient ainsi les proportions géométriques de raison 2. D'autre part, si on réfléchit, 10 se trouve également formé de l'ennéade, qui signifie l'harmonie de l'Univers, avec relation au premier nombre et totalisation[3] : la décade participe ainsi au nombre 1, qui en fait un tout cohérent.

On s'intéresse aussi parfois au nombre 11 : en effet, le rapport entre le ton et la première *diésis*, si nous envisageons la *diésis* tendue[4], se révélera être le rapport $\frac{12}{11}^{5}$.

C'est 12 qui est le plus musical des nombres : de tous ceux qui le précèdent, en effet, aucun ne révèle les consonances musicales si on le met en rapport avec la plupart de ceux qui viennent avant lui, bien que, si l'on divise convenablement ceux-ci, ils révèlent, quand on met en relation certains de leurs facteurs avec d'autres[6], certains rapports[7].

---

[1] Cf. I, IX, p. 49–51, où il s'agit des « nuances » que peut prendre un tétracorde ascendant. En prenant pour unité le quart de ton, on calcule comme suit :

Enharmonique : 1 + 1 + 8 = 10.

Chromatique mou : $\frac{8}{24} + \frac{8}{24} + \frac{44}{24} = \frac{60}{24} = 10$ quarts de ton (N.B. : $\frac{1}{3}$ de ton = $\frac{2}{6}$; or, 1 ton = $\frac{4}{4}$; d'où $\frac{1}{6}$ de ton = $\frac{4}{24}$ de ton. Nous avons calculé ici en fractions de ton.)

Chromatique sesquialtère : 1 ½ + 1 ½ + 7 = 10.

Chromatique tonié : 2 + 2 + 6 = 10.

Diatonique mou : 2 + 3 + 5 = 10.

Diatonique syntone : 2 + 4 + 4 = 10.

[2] ἁρμονία a ici un sens spécial.

[3] 10 = 9 + 1.

[4] C'est-à-dire sans doute « très grande », mais le texte n'est pas sûr. Une *diésis* peut représenter non seulement un quart de ton, mais aussi d'autres fractions du ton ; la plus grande qu'on chiffre s'exprime par le rapport $\frac{33}{32}$, alors que le quart de ton, plus petit, = $\frac{46}{45}$.

[5] Le ton = $\frac{9}{8} = \frac{36}{32}$; $\frac{36}{32} : \frac{33}{32} = \frac{36}{32} \times \frac{32}{33} = \frac{36}{33} = \frac{12}{11}$, soit un « ton » très petit.

[6] L'expression de l'auteur est confuse en ce passage. Nous avons tenté de l'éclairer.

[7] Mais non *tous* les rapports consonants. Les facteurs de 8, p. ex., sont 4 et 2 ; or, $\frac{4}{2} = \frac{2}{1}$ (octave) et $\frac{8}{2} = \frac{4}{1}$ (double octave). Les facteurs de 6 sont 3 et 2 ; $\frac{3}{2}$ exprime la quinte et $\frac{6}{2} = \frac{3}{1}$ exprime la douzième. Etc.

Mais 12 est le seul nombre qui, avec 9, donne le rapport épitrite[1] ; avec 8, le sesquialtère ; avec 6, le double ; en outre, avec 4, le triple, et avec 3, le quadruple, et cela en utilisant les trois nombres qui se suivent après l'unité[2], ceux qui, en s'additionnant, donnent 10 et qui sont capables d'exprimer les rapports des trois intervalles[3]. Voilà pourquoi c'est aussi jusqu'à ce total — j'entends les douze tons[4] — que notre nature est capable d'étendre la voix vers l'aigu[5].

VII. Peut-être pensera-t-on que notre raisonnement manque de cohérence, puisque nous étudions les réalités musicales en nous fondant sur des nombres, ‖ alors que nous affirmons que les intervalles ne relè-
p. 104 vent pas parfaitement de ces mêmes nombres[6]. Si nous voulons dire pour quelle raison nous tenons ces propos, il nous faudra faire intervenir une théorie divine et secrète.

En effet, les choses d'ici-bas se forment à l'imitation des réalités plus élevées ; elles naissent et atteignent l'être en conformité avec le mouvement et la révolution de ces réalités. Par ailleurs, il y a une différence entre les deux régions dont il est question : l'une est pure et

---

[1] $\frac{12}{9} = \frac{4}{3}$ (quarte). Les rapports suivants sont, dans l'ordre, $\frac{3}{2}$ (quinte), $\frac{2}{1}$ (octave), $\frac{3}{1}$ (douzième), $\frac{4}{1}$ (double octave), soit toutes les consonances reconnues par certains musicographes. Rappelons que la onzième (octave + quarte) était souvent exclue du nombre des consonances (sauf par Aristoxène de Tarente et ses disciples) parce qu'elle s'exprime par le rapport $\frac{8}{3}$ $(= \frac{2}{1} \times \frac{4}{3})$ qui n'est pas du type $\frac{n+1}{n}$ ou $\frac{n}{1}$.

[2] Soit 1, 2, 3, 4. Or, 1 + 2 + 3 + 4 = 10. C'est la *tétractys* honorée par les pythagoriciens. Voir Armand DELATTE, *Études sur la littérature pythagoricienne*, p. 249–268, et Paul KUCHARSKI, *Étude sur la doctrine pythagoricienne de la tétrade*.

[3] Entendons : « les trois intervalles consonants fondamentaux ». En effet, les rapports $\frac{2}{1}$ (octave), $\frac{3}{2}$ (quinte) et $\frac{4}{3}$ (quarte) s'expriment en utilisant uniquement les quatre premiers nombres entiers. Théon de Smyrne (p. 93 Hiller) dit la même chose à propos de la « tétrade par addition » soit 1, 2, 3, 4, et il ajoute que pour les pythagoriciens elle semblait « renfermer toute la nature de l'Univers ».

[4] A.Q. dit au livre I (p. 42, l. 9–10,avec la note 3) que l'octave comporte six tons ; douze tons correspondent donc à une double octave.

[5] C'est-à-dire que la voix humaine a naturellement une tessiture de deux octaves, à l'aigu de laquelle elle ne peut guère monter. Voir p. 57, l. 1 sqq, où A.Q. dit que la voix humaine peut couvrir l'étendue des « douze tons » de la tonalité dorienne. En I, XI (p. 61, l. 3–6, avec la n. 4), il est dit que le phrygien et le lydien sont également des tonalités entièrement chantables, ce qui porte à deux octaves plus une tierce majeure l'ensemble des sons que peuvent chanter les voix d'homme.

[6] Il s'agit de nombres entiers. Ainsi, p. ex., aucun intervalle ne se divise en deux moitiés égales ; ainsi aussi, les intervalles ne s'expriment pas par des nombres entiers, mais par des rapports.

inaltérable ; l'autre, souillée et fangeuse. Or, c'est là-haut que l'acte est parfait, libre de toute entrave ; ici-bas, au contraire, il reste inachevé, boiteux, déplaisant, non par la faute de l'agent[1], mais à cause du caractère trouble et impuissant de la matière. C'est la même chose pour le tailleur de pierre : dans la pierre dure, dit-on, il fera entrer aisément tous les modèles qu'il aura choisis, alors que dans de la pierre ponce, il n'y arrivera jamais, ou n'y arrivera qu'avec bien de la peine, non qu'il manquerait d'habileté ou n'aurait que des moyens limités, mais parce que la matière qui lui est proposée est impropre. Il en va de même à propos de la cause agissante qui provient de l'Univers : elle atteint plus pleinement les réalités célestes, qui s'y prêtent grâce à leur caractère plus divin, mais elle atteint de façon moins nette les réalités terrestres, lesquelles sont troublées à cause de la grande distance et de leur matérialité enténébrée et ancrée dans les profondeurs. Un rayon de soleil, dit-on, s'observe dans l'air avec sa pureté maximale, mais il apparaît indistinct et tamisé dans les profondeurs marines : ce n'est pas le rayon en soi-même qui a ce caractère, mais c'est notre perception qui est gênée par le milieu ambiant ; il en va de même pour les émanations qui, venant d'en haut, se répandent en tout sens : elles agissent, non semblablement en tout lieu, mais selon le mérite de chacun de leurs substrats. Voilà pourquoi — c'est toujours ce qu'on dit — nous aussi, quand nous sommes victimes du trouble et du désordre propres aux choses d'ici-bas, nous recevons du dieu un certain secours, bien réduit mais nécessaire, et cela en raison de l'unité de l'Univers et de la communion qui existe entre tous les êtres qui le peuplent[2] ; au contraire, quand, nous connaissant nous-
p. 105 mêmes et sachant d'où nous venons, ‖ nous tournons nos aspirations et notre vie vers les biens plus appréciables, nous recevons le plus pur et le plus parfait de la providence universelle, notre nature s'approchant alors d'une condition favorable, par une sorte d'imitation qui la conduit à la beauté suprême.

De l'affinité qui existe entre les choses d'ici-bas et celles de là-haut, on fournit des preuves précises : les saisons, les changements de direction des vents, les chutes de pluie, les périodes de forte chaleur ou de température modérée, autant de phénomènes qui se produisent

[1] Cf. ARISTOTE, *Physique*, II (3), 194b : « L'agent est cause de ce qui est fait, ce qui produit le changement de ce qui est changé » (trad. H. CARTERON, C.U.F., 1926). — Notons que « l'agent » se dit chez Aristote τὸ ποιοῦν, alors que chez A.Q. il se dit τὸ δρῶν.

[2] Ceci était la croyance des stoïciens et des néo-platoniciens, par exemple. Mais Platon y croyait déjà : cf. *Timée*, 31b : « Afin […] que ce monde-ci fût semblable, par son unité, au Vivant absolu, […]. » (Trad. A. RIVAUD, C.U.F., 1925.)

selon ce qu'est l'état du monde d'en-haut, et puis encore tout ce qui suit, pour ainsi dire, le rythme saisonnier : la pousse ou la mort des végétaux, la fécondation et la mise bas des animaux, phénomènes qui dépendent du cycle lunaire et varient selon que la Lune croît ou décroît ; et aussi le flux et le reflux de la mer, dont l'alternance est fonction du cycle et des phases de la même divinité[1], comme on le voit couramment chaque fois qu'on franchit la passe des Colonnes d'Hercule[2] ; un phénomène similaire s'observe en Égypte si l'on étudie le cours du Nil, qui est en crue ou en décrue à des périodes de l'année qui correspondent aux déplacements et aux mouvements du Soleil[3].

Il n'est pas absurde de dire que la musique, elle aussi, comme les autres réalités, a son principe dans l'Univers[4], mais que, par suite de son mélange avec la matière corporelle, elle déchoit de l'exactitude suprême qui s'exprime par les nombres, alors qu'en réalité, du moins dans les régions situées au-dessus de nous, elle est toute précision et pureté inaltérable. C'est ainsi que nous ne pouvons diviser en parties égales les intervalles et que les consonances que nous connaissons dans nos systèmes sont incomplètes[5] : la lourdeur de notre corps nous est une gêne.

VIII. Si l'on observe les autres arts, on verra à l'évidence combien les nombres leur sont utiles. En effet, si on veut examiner la peinture, on se rendra compte qu'elle n'arrive à aucun résultat sans nombres et rapports : c'est avec des nombres qu'elle recherche les proportions des corps et les mélanges de couleurs, et c'est grâce aux nombres qu'elle crée la beauté dans les tableaux. On peut voir que c'est grâce aux *p. 106* nombres qu'elle est une imitation de la nature première[6] : ‖ de même que c'est bien un rapport qui, intervenant dans les corps naturels, a

---

[1] C'est-à-dire la Lune, que les Grecs divinisaient sous le nom de Séléné.

[2] Les marées étant presque imperceptibles en Méditerranée, les Grecs devaient franchir le détroit de Gibraltar pour constater le phénomène de façon plus visible dans l'Océan.

[3] Soit sans doute, aux moments où se situe l'un des deux solstices et où le Soleil, ayant atteint un tropique, « change de direction ». C'est en fin mai que le débit du Nil est minimal. La crue estivale commence à se faire sentir approximativement au moment du solstice d'été (21 juin). La décrue commence vers le début d'octobre, et le débit est très réduit dès le début de l'hiver, vers le 21 décembre (solstice d'hiver).

[4] Cf. PLOTIN, *Ennéades*, V, 8, [31], 1 : « La musique dans les choses sensibles est créée par une musique qui leur est antérieure. » (Trad. Ém. BRÉHIER, C.U.F., 1931.)

[5] « Incomplètes », puisque limitées à la double octave d'un Grand Système Parfait, alors que tous leurs redoublements, jusqu'à l'infini, sont consonants.

[6] C.-à-d. des réalités pures qui existent dans la région céleste avant tout mélange avec une matière.

créé une beauté, c'est un rapport semblable que les peintres recherchent aussi dans les dimensions des figures et dans les combinaisons de couleurs. Il y a donc chez eux aussi des formes, des couleurs et des figures qui sont propres à exprimer les genres de vie et les caractères. Toute la peinture est à l'opposé de l'art des gens qui conjecturent, d'après leur aspect, la nature des personnes qu'ils étudient[1] : ici, en effet, c'est en regardant une forme donnée qu'on se fait une idée du genre de vie ; dans l'autre cas, c'est au départ de l'observation d'un caractère qu'on façonne la forme.

La médecine, elle aussi, fonde toutes ses recherches sur les nombres, qu'il s'agisse de prendre le pouls pour en compter les battements ou d'établir les rapports qui interviennent dans les types [de fièvres] à accès périodiques. Parmi celles-ci, celles qui correspondent aux rapports consonants — le double, comme c'est le cas pour la fièvre qui revient toutes les vingt-quatre heures ; le sesquialtère, comme pour la fièvre qui se manifeste tous les troisièmes jours[2] ; l'épitrite, comme pour celle qui se manifeste tous les quatrièmes jour — ne mettent absolument pas la vie en péril. Au contraire, les fièvres qui, tout en étant graves, présentent quelque ressemblance avec les fièvres en question[3], comme celles qui, parmi les fièvres demi-tierces[4], se rap-

---

[1] Cet art s'appelait la physiognomonie.

[2] La fièvre tierce, forme de paludisme, se caractérise par des accès qui ont lieu toutes les 48 heures ; les accès de la fièvre quarte, eux, se manifestent toutes les 72 heures. Cf. PLATON, *Timée*, 86a et HIPPOCRATE, *Épidémies*, I, § 11 (vol. II, p. 670 sqq. Littré). — Les rapports consonants correspondant aux fièvres sont les suivants : quotidienne : $\frac{2}{1}$; tierce $\frac{3}{2}$; quarte : $\frac{4}{3}$.

[3] Contrairement à Winnington-Ingram, qui a adopté la correction de Jahn (αὐτοὺς), nous maintenons la leçon des manuscrits (αὐτοὺς).

[4] Ou « hémitritée ». On en dénombrait trois espèces : petite, moyenne et grande (cf. GALIEN, Περὶ τύπων, éd. Kühn, VII, p. 468). D'après Littré (*Dictionnaire de la langue française*, *s.v. Hémitritée*), la fièvre hémitritée est « la combinaison de la fièvre quotidienne avec la fièvre tierce, consistant en un accès chaque jour et un second accès plus intense de deux jours l'un ». — Hippocrate (*Épidémies*, I, 11, éd. Littré, II, p. 673) s'exprime comme suit : « Dans la fièvre hémitritée, comme on l'appelle, il survient même des maladies aiguës, et de toutes elle est la plus funeste. » (Trad. É. LITTRÉ, légèrement modifiée.) — Galien commente ce passage dans son III[e] Livre des Commentaires à Hippocrate, *Épidémies* I (éd. Kühn, XVII, p. 235) : « Pourquoi Hippocrate a-t-il ajouté l'expression "comme on l'appelle" ? [...] Il me semble qu'il désapprouve le terme [« hémitritée »] en tant qu'impropre. En effet, nous ajoutons le préverbe qui marque la moitié quand il s'agit de ce qui est inférieur à la chose entière. Nous disons « demi-morte, demi-mort, demi-dieu, demi-voyelle, hémione [demi-âne = mulet], semi-rôti » et ainsi de suite. Mais non seulement l'hémitritée

prochent des précédentes, ces fièvres, dis-je, peuvent causer un danger mortel mais laissent place à un léger espoir de guérison. Quant aux fièvres qui relèvent d'un rapport qui n'a rien de consonant[1], comme celles qui ne connaissent aucun relâchement, elles sont redoutables et mortelles. Par ailleurs, si on envisage la composition et les vertus des remèdes, la médecine n'a jamais fabriqué ceux-ci autrement qu'en faisant intervenir dans les quantités de justes proportions.

D'une façon générale, si on se livre à une investigation sur toute chose, on découvrira que même ce qui semblerait le démentir, relève de consonances numériques : les similitudes très rapprochées de genre de vie et de caractère amènent la concorde ; la situation où l'on se trouve, la part de raisonnement que l'on a, l'accord entre les actes et les mœurs, et tout ce qui, en outre, fait la vie, tout cela engendre des relations amicales si ce sont des rapports consonants qui interviennent, et le contraire si les rapports sont dissonants. Souvent une certaine moyenne harmonise la dissonance qui existe entre ces rapports, comme une consonance intercalée rend harmonieux des intervalles dissonants[2].

---

n'est pas une moitié [de tierce] ni par le nombre des symptômes, ni par leur vigueur [...], mais elle est beaucoup plus grave que la fièvre tierce, si bien qu'il vaudrait mieux, semble-t-il, appeler cette dernière « une moitié [d'hémitritée] » et non l'hémitritée « une moitié [de tierce]. » — En son ouvrage Περὶ τύπων (éd. Kühn, VII, p. 469), Galien laisse entrevoir quel rapport correspond à l'hémitritée : « [Certains] disent que le mot "hémitritée" a été formé à la façon du nom du nombre "hémiole" [ou sesquialtère = $\frac{3}{2} = 1 +$ sa moitié]. Si on veut établir un rapport, le symptôme de la "tierce" étant un composé de 12 heures, l'hémitritée prend les 12 heures de la tierce et leur ajoute la moitié de 12, soit au total 18, si bien qu'elle est plus grande d'une moitié que les trois types de fièvres périodiques, la quotidienne, la tierce et la quarte. » — Calculons au départ de la *tétractys* 6–8–9–12, à laquelle nous ajoutons le terme 18 :

$\frac{18}{6} = \frac{12}{6} + \frac{6}{6} = \frac{2}{1} + \frac{1}{1}$ (soit le rapport de la fièvre quotidienne + sa moitié) ;

$\frac{18}{8} = \frac{12}{8} + \frac{6}{8} = \frac{3}{2} + \frac{1}{2}$ (soit le rapport de la fièvre tierce + sa moitié) ;

$\frac{18}{9} = \frac{12}{9} + \frac{6}{9} = \frac{4}{3} + \frac{2}{3}$ (soit le rapport de la fièvre quarte + sa moitié).

La fièvre tierce se chiffrant par $\frac{3}{2}$, l'hémitritée se chiffrera par $\frac{4}{2}$.

(Il s'agit dans ce cas de la « petite hémitritée » qui « revient après 24 heures » : cf. GALIEN, Περὶ τύπων, éd. Kühn, VII, p. 468).

[1] Hippocrate (*Épidémies*, I, 11, éd. Littré II, p. 673) cite les fièvres quintanes, septanes et nonanes. Leurs rapports pourraient être respectivement $\frac{5}{4}$ (intervalle de tierce majeure), $\frac{7}{6}$ (ton « maxime ») et $\frac{9}{8}$ (ton majeur), rapports d'intervalles dissonants pour les Grecs.

[2] Deux exemples, parmi d'autres, dans le premier *Hymne Delphique* (Pöhlmann, n° 19) :

D'autre part, si on voulait observer également les médiétés qui se trouvent dans l'âme, on trouverait qu'entre le rationnel et le concupiscent, il y a une moyenne : celle qu'introduit l'irascible[1]. Si, par ailleurs, on examine les classes de citoyens, ‖ on admirera comment, *p. 107* entre l'ordre sénatorial et la plèbe[2], se situe, comme une moyenne, l'élément guerrier, qui jamais ne cesse de remplir son office dans les régimes les meilleurs ; et à l'intérieur de cet élément militaire, l'infanterie lourde et la cavalerie sont des extrêmes, alors que les troupes légères constituent une moyenne entre les deux, parce qu'elles ont une ressemblance avec les extrêmes : ce sont des fantassins, mais des fantassins légers. Et si on examine de nouveau la population dans son ensemble, on constate que, entre le Sénat et la plèbe, l'ordre équestre occupe une moyenne parce qu'il a quelque chose des deux extrêmes grâce au fait qu'il participe à une dignité, moins élevée toutefois.

Alors que dans tous ces cas, avec une telle évidence, c'est grâce aux nombres et aux moyennes que tout se tient, s'imaginer qu'il n'en irait pas de même pour la musique, c'est le fait d'un homme absolument ignorant et inculte de nature.

2. LA MUSIQUE ET L'UNIVERS

IX. À présent, parcourons, un par un, tous les sujets dont il est question en musique, en faisant apparaître pour chacun sa ressemblance avec l'Univers. Car, de même qu'il ne se peut pas que chacune des autres belles choses existe sans être en consonance avec l'Univers, de même la musique n'aurait pu se constituer dans le passé, ni, une fois constituée, agir si puissamment, si elle n'avait pas acquis, grâce à

– l. 9, mes. 5 : le triton ascendant *do–sol* bémol, nettement dissonant, est « adouci » par l'introduction d'un *fa* (quarte de *do*) qui rend le mouvement *do–fa–sol* bémol plus harmonieux ;

– l. 10, mes. 2 : dans le triton ascendant *si* bécarre – *fa* naturel, l'introduction d'un *do* (quarte de *fa*) rend harmonieux le mouvement *si–do–fa*.

Même exemple, parmi d'autres, dans le second *Hymne Delphique* (Pöhlmann, n° 20) : l. 27, mes. 1 : triton ascendant *la–mi* bémol « adouci » par l'introduction d'un *ré* (quarte de *la*) qui rend harmonieux le mouvement *la–ré–mi* bémol.

Parfois, c'est un jeu de tierces qui adoucit un triton : p. ex. Pöhlmann, n° 32 :

– l. 18, mes. 3–4 : mouvement descendant *fa–ré–si* naturel ;

– l. 23, mes. 2 : mouvement descendant *ré–si–sol* dièse.

[1] Voir II, V (p. 121, l. 25–28) au sujet des trois « parties » de l'âme.

[2] Rappelons-nous qu'A.Q. est un sujet de l'Empire romain.

sa très grande similitude avec les réalités d'en haut[1], une force certaine et véritablement divine.

Dans ce que nous allons dire, il y a quelques points, sans grande importance, qui intéressent aussi des arts différents de la musique, mais la plupart de nos déclarations, et les plus importantes, sont propres à la seule musique. Et voici ce qui lui est bien le plus propre : elle naît de contraires[2], presque à la façon dont naissent les êtres corporels[3], et sa constitution reflète l'harmonie universelle.

Il nous faut, ici encore, prendre pour compagnon le même dieu que nous avons invoqué aussi au début de notre traité[4] : le dieu qui préside à toute combinaison matérielle et à toute harmonie spirituelle. Si, dans ce que nous dirons, il y a quelque vérité et s'il est permis de le révéler au grand nombre, nous devons demander à ce dieu d'assurer pour toujours la sauvegarde de nos dires et de les rendre valables pour les oreilles[5] aussi bien que pour la connaissance ; si, au contraire, l'un
p. 108 ou l'autre de nos propos ‖ est en discordance avec la réalité ou s'est indûment glissé dans cet écrit alors qu'il eût fallu le passer sous silence, nous lui demanderons de nous pardonner notre trop vif amour du travail et notre bienveillance envers nos semblables ; nous lui demanderons par ailleurs soit de faire entièrement disparaître de tels propos, soit de les livrer à des personnes pour lesquelles cela n'entraînera aucun blâme.

a. *Le mouvement de la voix*

X. Commençons par parler du mouvement de la voix[6] : qui pourrait douter qu'il soit en consonance avec l'Univers ? En, effet l'Univers a été formé par la réunion de la cause efficiente et de la matière, la matière, ici, étant simple et sans figure, privée de toute forme. Or, il se fait que les éléments de base et les principes des arts autres que la musique sont des matières, si l'on envisage les arts en eux-mêmes, et,

---

[1] Cf. n. 4, p. 195.

[2] Le mouvement de la voix est continu ou discontinu (cf. chap. X ci-après, p. 200, l. 7–9) ; les sons sont aigus ou graves, denses ou non (cf. p. 200–202), masculins ou féminins (cf. II, XIV, p. 153 sqq.) ; les systèmes sont « corporels » ou « incorporels » (cf. chap. XI ci-après, p. 203, l. 9–10). Etc.

[3] Ces êtres sont issus de l'union mâle-femelle.

[4] Cf. Livre I, chap. III, p. 23, l. 4 à p. 25, l. 9.

[5] A.Q. a conçu son traité comme un entretien (cf. p. 19, l. 10) ; les révélations concernant l'harmonie de l'Univers ne peuvent être faites qu'à des personnes initiées à ce « mystère ». On rapprochera PLOTIN, *Ennéades*, VI, 9[9], ch. 11.

[6] Le mouvement de la voix a été défini au Livre I, chap. IV, p. 26, l. 26 à p. 27, l. 8.

bien avant, ils sont des formes si on envisage la nature ; mais le mouvement de la voix, lui, on le conçoit sans différence matérielle : selon l'essence, il est immatériel, comme les êtres primordiaux[1]. Mais alors que même la matière pose une infinité de questions qui laissent place au doute, telle la question de savoir si elle est continue ou discontinue[2], la musique, en ceci aussi, montre qu'elle est différente de la matière : sa matière propre, en effet, c'est-à-dire le mouvement de la voix, elle l'a fait apparaître comme étant à la fois continu et procédant par intervalles[3].

De même donc que la Providence qui veille sur l'Univers répartit ce qui est trop continu en divers aspects matériels et rassemble le discontinu en de bonnes proportions, de même la musique, elle aussi, a rejeté l'excessive continuité de la voix, la jugeant sans emploi, et refusé une trop grande discontinuité en tant qu'elle n'a pas de limites : elle a donc fondé la mélodie en lui fixant des écarts sans excès.

b. Les sons

Que le mouvement musical simple soit le son, nous le voyons clairement. Ceci est commun aussi bien aux autres arts qu'à la musique — tous les arts, en effet, tirent leur origine d'éléments indivisibles qui ont rapport avec eux — ; mais un point est propre à la musique : c'est que le son est capable des contraires, comme la matière de l'Univers. Le même son, évidemment, participe à l'acuité et à la gravité[4]. Mais

---

[1] Aristote (*Génération et corruption*, 335a) dit que les « êtres premiers » sont éternels et « existent de toute nécessité » : il s'agit des êtres divins ; Platon aurait dit ici « les Idées ».

[2] Aristote (*Physique*, V (3), 227a 10 et *Métaphysique*, XI, XII, 13, 1069a 5) définit le continu comme suit : « Je parle de continu quand, entre deux choses, il n'y a qu'une seule et même limite par laquelle elles sont en contact l'une avec l'autre ; dès lors il est clair que le continu apparaît dans les choses dont la nature est d'être unes par contiguïté ». — Dans les *Catégories* (VI, 4b 20), le philosophe donne des exemples de « quantités » continues (la ligne, le plan, le solide, le temps, l'espace) ou discontinues (le nombre, le langage). — Dans le chapitre III (4) de la *Physique*, il passe en revue les opinions de divers penseurs qui ont cru, p. ex., que les éléments sont en nombre limité, ou, au contraire, comme le croient Anaxagore et Démocrite, en nombre infini, ce qui revient à « faire de l'infini un continu par contiguïté ».

[3] Le mouvement continu de la voix est celui qui caractérise le langage parlé, où la vitesse du débit masque les différences de hauteur ; le mouvement vocal procédant par intervalles (on pourrait dire « discontinu ») caractérise le chant, où chaque hauteur de son est apparente. Cf. p. 26, l. 29 à p. 27, l. 8.

[4] On peut monter d'un son donné jusqu'à un autre son (p. ex. la_3) et dans ce cas ce dernier son est à l'aigu du premier : il participe donc à l'acuité ; mais on peut descendre d'un autre son donné jusqu'au même *la*, et dans ce cas, celui-ci est au grave de l'autre : il participe à la gravité.

p. 109 encore, parmi les sons, les uns ‖ sont fixes et les autres, mobiles : on peut en dire autant de l'Univers. En effet, parmi les créatures, certaines sont fixes et d'autres, mobiles. Et à l'intérieur de chacun de ces deux groupes, il existe deux catégories différentes. Certains êtres sont fixes selon le lieu, comme la Terre et tout ce qui s'y trouve[1] : leur correspondent les sons barypyknons[2], à cause de la pesanteur[3] de leur élément et de leur conjonction avec les sons qui les suivent ; d'autres êtres sont fixes selon la puissance, comme les êtres divins : leur sont semblables les sons hors pyknon[4], qui existent sans faire corps avec quoi que ce soit ; en effet, ils sont à l'origine des autres sons[5], tout comme les êtres divins sont à l'origine des êtres corporels[6], et ils embrassent tous les sons qui se suivent et qui sont produits sur des cordes par diminution des nombres[7], et sur des tuyaux par rétrécissement des grandeurs[8].

Il en va de même à propos de l'Univers. Des philosophes divins ont compris, en approfondissant la question, que tout ce qui existe ici-bas est dû à un abaissement[9] et que c'est par suite de diminutions que

---

[1] P. ex. les minéraux, les plantes.

[2] Ce sont ceux qui se trouvent au grave d'un tétracorde de type « dorien » (cf. p. 34, l. 4–5, avec la note 2) : ces sons sont à un demi-ton ou à un quart de ton (et jamais à un ton) de ceux qui les suivent immédiatement en allant vers l'aigu, d'où l'idée de « conjonction ».

[3] Βαρύς signifie « lourd » aussi bien que « grave ».

[4] Soit le proslambanomène, la nète des Conjointes et la nète des Hyperbolées (cf. p. 34, l. 6–8, avec la n. 5).

[5] Le proslambanomène, son le plus grave d'un Grand Système Parfait, est *au début* de l'échelle ascendante ; la nète des Hyperbolées, *au début* de l'échelle descendante. A.Q. semble ne pas envisager ici la nète des Conjointes, autre son hors pyknon.

[6] Nouvel écho de la théorie platonicienne des Idées et de celle qui voit dans les êtres « primordiaux » les créateurs de toute chose.

[7] Plus un son est aigu, plus petite est la fraction de corde sur laquelle on le produit. Supposons une corde qui donne (à vide) le son la_2 : si j'en isole le quart, j'obtiens la quarte $ré_2$ en faisant sonner les 3/4 de la corde (or, 3/4 < 1) ; si j'en isole le tiers, j'obtiens la quinte mi_2 en faisant vibrer les 2/3 de la corde (or, 2/3 < 3/4) ; si je n'en laisse vibrer que la moitié, j'obtiens l'octave la_3 (1/2 < 2/3) ; si je n'en laisse vibrer que le quart, j'obtiens la quinzième la_4 (1/4 < 1/2). Etc. — On peut exprimer ce calcul en nombres entiers en posant que la corde entière vaut, p. ex., 12 unités : la quarte supérieure correspondrait à 9, la quinte supérieure, à 8 ; l'octave, à 6 ; la double octave, à 3.

[8] Plus le son est aigu, plus courte est la portion du tuyau qui l'émet. Les Anciens pouvaient l'observer p. ex. sur l'aulos.

[9] L'âme est « descendue » du séjour céleste vers la terre où elle a pris corps ; les réalités matérielles sont un faible reflet des Idées qui siègent dans le séjour d'en haut.

les êtres venus en dernier sont inférieurs aux êtres primordiaux en qualité, en vie et en mouvement ; par amoindrissement de ce qui est bien apparaît un défaut ; par diminution de vie se produit une corruption ; par suite d'une lenteur du mouvement rationnel[1], voire de son absence, on en arrive à la totale immobilité de ce qu'il y a de plus central.

Mais à nouveau on distingue deux sortes de mouvement — l'un se fait en ligne droite, l'autre, en cercle — : le mouvement circulaire est celui auquel recourt le corps éthéré, dont certains disent également qu'il est un corps délimitant une surface plane[2] : ce caractère se retrouverait dans les sons parhypatoïdes — ceux-ci, de fait, font apparaître deux intervalles différents : le quart de ton et le demi-ton[3] ; d'autre part, c'est en mouvement rectiligne que se déplacent les corps sublunaires, qui, selon l'opinion unanime, ont les caractères du solide et sont à trois dimensions: leur sont comparables les sons lichanoïdes[4], qui font apparaître trois intervalles de dimensions différentes: le quart de ton, le demi-ton et le ton entier.

Mais quoi? N'est-il pas vrai que les sons mêmes présentent également, en matière de non-densité et de densité[5], les différences qui donnent aux corps matériels leurs propriétés et qui font que les uns, par suite de leur manque de densité, sont légers et tendent à s'élever, tandis que les autres, à cause de leur densité, sont plus lourds et sont attirés vers le sol?

p. 110 Certes, ‖ le fait que, selon la nature, les hauteurs des sons en eux-mêmes s'étendent à l'infini, tandis que la pratique musicale les a limitées, ce fait évoque à la fois la puissance du Démiurge et la nature matérielle, celle-ci étant l'illimité et l'irrationnel, tandis que le Démiurge est limite et raison : c'est bien grâce au rationnel que se créent

---

[1] C'est-à-dire, sans doute, mesurable.

[2] À savoir un cercle.

[3] Un son parhypatoïde est le deuxième degré d'un tétracorde ascendant (cf. p. 34, l. 14 et n. 9). En enharmonique, ce degré est à un quart de ton du son le plus grave du tétracorde ; en diatonique et en chromatique, il est à un demi-ton de ce son grave. Un son parhypatoïde est donc « à deux dimensions » comme une surface plane.

[4] Un son lichanoïde est le troisième degré d'un tétracorde ascendant (cf. p. 34, l. 15 et n. 10). En partant du son parhypatoïde, ce troisième degré est situé à un quart de ton en enharmonique, à un demi-ton en chromatique et à un ton entier en diatonique. Un tel son est donc « à trois dimensions » comme un solide.

[5] « Dense » se dit en grec πυκνός : c'est le même mot qui désigne le « pyknon », ensemble « resserré » des deux petits intervalles qui se trouvent au grave d'un tétracorde de type « dorien » en enharmonique et en chromatique (cf. p. 34, l. 2–3 et n. 1).

la beauté des corps, les vertus de l'âme, le caractère tempéré des climats: le tempéré ne s'étend pas à l'infini, ne se transforme pas d'un seul coup en son contraire, mais change par accroissements infimes et donne à l'Univers des conditions de température modérée, aux plantes la prospérité, aux êtres vivants la santé.

c. *Les consonances*

XI. En outre, le fait que les systèmes consonants fondamentaux sont au nombre de trois[1] est un reflet de la nature ternaire de l'Univers. Nous appelons certains de ces systèmes « incorporels », comme l'octave, qui est parfaite[2]; d'autres, « corporels », comme la quarte ; d'autres enfin, « dotés d'une nature intermédiaire », comme la quinte. De même certains êtres sont divins et éternels, d'autres réalités sont à jamais inanimées, d'autres enfin se situent entre ces deux catégories, comme les êtres animés et mortels.

d. *Les genres*

Voilà aussi pourquoi il y a en tout trois genres mélodiques différents, à n'envisager que les différences fondamentales[3]. Mais puisqu'il y a également, dans le domaine des corps, trois dimensions, l'une, à l'origine même, qui relève de l'unité et apparaît avec la ligne, une autre qui vient ensuite et fait apparaître le nombre 2 — à savoir la surface — et la troisième, qui, allant jusqu'au nombre 3, fait apparaître la profondeur[4], l'enharmonique, qui est simple et n'a aucune variété[5], se range dans la catégorie de la ligne[6]; le diatonique, qui est à trois dimensions, possède une profondeur[7]; le chromatique sera rangé dans la catégorie de la surface puisque aussi bien, dans les temps les plus

---

[1] La quarte, la quinte et l'octave.

[2] Cf. p. 33, l. 2.

[3] Le diatonique, le chromatique et l'enharmonique. — A.Q. rappelle qu'il est possible de compter plus de genres mélodiques si on tient compte des « nuances », qui ne sont pas des « différences fondamentales ». Cf. p. 49, l. 3 à p. 51, l. 12 et ci-après, p. 204, l. 4–6.

[4] C'est la troisième dimension d'un solide.

[5] Voir ce qu'il est dit des « nuances », p. 49–51 avec les notes. — L'enharmonique n'a aucune « nuance ».

[6] Soit une figure à une seule dimension.

[7] En réalité, le diatonique (cf. p. 50, l. 3) n'a que *deux* « nuances », tandis que le chromatique, lui, en a trois. A.Q. va le confirmer lui-même dans la suite. L'auteur songe ici à une autre caractéristique du diatonique : plus loin, le diatonique sera de nouveau appelé « solide et dur » (cf. p. 204, l. 16–17) ; en tant que solide, il est à *trois* dimensions, alors que le chromatique, « surface » (cf. la suite), est à *deux* dimensions.

reculés, toute surface pouvait s'appeler « *chroa*[1] » par le fait qu'elle est propre à faire apparaître une couleur, ce qui est vrai d'une surface, quelle qu'elle soit.

Une nouvelle fois, on a divisé certains genres mélodiques eux-mêmes en aspects[2]: si l'enharmonique est indivisible, le chromatique
p. 111 se divise en trois aspects ‖ et le diatonique en deux, et l'ensemble de ces aspects donne un total de six, équivalant au total des tons que comporte le système parfait[3]; dès lors, si l'on envisage l'homme, l'enharmonique représente son être psychique, qui est unique et simple; le chromatique évoque l'essence intermédiaire entre l'âme et le corps, ce que nous appellons « nature »: en effet, elle correspond au nombre 3 par son caractère parfait[4] — c'est pourquoi certains, ayant donné le nom d'« esprit de l'extérieur » à ce que nous appelons « âme », et le nom d'« âme » à ce que nous appelons « nature », l'ont appelée « cause efficace[5] » pour rendre compte du caractère achevé qu'on peut observer en elle —; quant au diatonique, il représente le corps perceptible, car il est solide et dur comme le corps est sec et rigide, et il a la même combinaison: en effet, le corps dans son ensemble et partie par partie se compose de deux .....[6] et demi, tout comme le diatonique se compose d'une succession de deux tons[7] entiers et d'un demi-ton. Le chromatique, lui, se compose de tous[8] demi-tons et évoque la ressemblance naturelle de la cause efficace avec elle-même

---

[1] Le terme χρόα signifie « surface d'un corps » et « couleur de la peau », tout comme χρῶμα, mot qui désigne le chromatique (littéralement : « la couleur »). Cf. ARISTOTE, *De la sensation*, 3, 439a 31 : « La couleur ou bien se trouve à la limite des corps ou bien est leur limite. C'est pourquoi les pythagoriciens appelaient la surface, couleur. » (Trad. R. MUGNIER, C.U.F., 1953.)

[2] Voir ce qu'A.Q. a dit au Livre I (p. 49–51) des « nuances » que peuvent revêtir les genres mélodiques.

[3] Comprenons l'octave, qui a une étendue de six tons entiers (ou, plus exactement, de cinq tons plus deux demi-tons).

[4] Cf. p. 186, l. 5–6, avec la n. 5.

[5] En grec ἐντελέχεια, « entéléchie », représentant pour les péripatéticiens une « substance formelle ». Le terme est formé sur τέλος, « la fin, l'achèvement ». Cf. ARISTOTE, *De l'âme*, II, 1, 412a : « L'âme est l'entéléchie première d'un corps naturel possédant la vie en puissance. » (Trad. d'après E. BARBOTIN, C.U.F., 1966.)

[6] Un mot illisible dans les manuscrits. Aucune conjecture valable n'a été proposée.

[7] Le mot τόνων (« tons ») a été supléé ici par Winnington-Ingram.

[8] On attendrait « plusieurs » ou « une majorité de ».

< >[1] et l'achèvement en ce qu'il triple l'intervalle correspondant au demi-ton[2]. L'enharmonique, qui procède par quart de ton, quart de ton[3] et diton, rappelle, par ses intervalles minimes, l'essence de l'âme, qui est un assemblage harmonisé d'éléments infimes, assemblage pour ainsi dire sans masse et indivisible; mais par son diton, il rappelle le mouvement spontané de l'âme, mouvement qui l'emporte d'un bloc avec véhémence[4].

L'enharmonique, qui est simple et sans modifications, se compare à la cause efficiente qui est dans l'Univers; le chromatique, qui se subdivise en trois aspects et atteint ainsi le nombre parfait, rappelle la région de l'Univers qui est pour les corps cause de vie; le diatonique, qui arrive au nombre 2, évoque le caractère divisible et passif de la matière.

e. *Les intervalles*

Cela ne saurait être mis en contradiction avec ce qui a été dit
XII. précédemment à propos des intervalles: en effet, quand la différence concerne la grandeur, c'est la région éthérée qui est représentée par la
p. 112 dyade, et la région matérielle ‖ par la triade[5]; mais quand il s'agit de puissance, la région éthérée, étant parfaite, a pris la valeur de 3, tandis que la région matérielle, étant imparfaite et soumise aux passions, se contente de la dyade.

---

[1] Vraisemblablement, comme le suppose Winnington-Ingram, quelques mots manquent ici dans les manuscrits.

[2] Il s'agit encore des trois « nuances » du chromatique : dans le tétracorde chromatique mou, le pyknon se compose de deux fois un tiers de ton (intervalle plus petit que le demi-ton) ; dans le chromatique sequialtère, le pyknon se compose de deux intervalles dont chacun vaut 3/8 de ton ; seul le chromatique tonié présente une succession de deux demi-tons proprement dits (cf. p. 50, l. 9–16).

[3] Les mots καὶ δίεσιν (soit le second « quart de ton ») ont été suppléés à bon escient par Meibom.

[4] Cf. PLATON, *Timée*, 36e : « L'Âme, étendue [...] jusqu'aux extrémités du ciel, l'enveloppant en cercle du dehors, et tournant en cercle sur elle-même en elle-même, commença [...] sa vie inextinguible et raisonnable, pour toute la durée des temps » ; *ibid.*, 58a : « La rotation périodique du Tout, qui a enveloppé en elle-même les éléments, étant circulaire, veut toujours naturellement revenir sur elle-même » (Trad. A. RIVAUD, C.U.F., 1925) ; PLUTARQUE, *Génération de l'âme*, 1013c : « Platon appelle l'âme mouvement éternellement mu de soi-même, source et principe du mouvement » (Cf. PLATON, *Phèdre*, 245c).

[5] Les mots ἐμφαίνεται τόπος, ὁ δ' ὑλικὸς διὰ τριάδος (« est représentée [...], et la région matérielle par la triade ») ont été ajoutés « *exempli gratia* » par Winnington-Ingram. — Rappelons que « dyade » représente 2 et que « triade » représente 3.

Mais il n'est pas hors de propos d'exposer la raison d'une pareille inversion: de même qu'il se fait que les nombres en question engendrent le nombre 6, qui est un nombre parfait et le premier à être le produit de ses facteurs[1] — raison pour laquelle on l'appelle aussi « mariage » —, de même, quand se combinent les essences en question, l'éthérée et la matérielle, toute nature corporelle prend vie[2]. Mais en outre, puisque nous avons montré qu'il y a trois régions dans l'Univers, si nous recherchons quels rapports elles présentent quand on les multiplie entre elles — la première avec la deuxième et avec la troisième, puis la deuxième avec la troisième —, c'est le total 6 que nous obtiendrons[3].

Tous ceux d'entre les nombres qui jouent un rôle en musique sont sacrés et efficaces. Le rapport $\frac{9}{8}$ révèle l'harmonie de l'Univers, car il y a sept planètes, puis le Zodiaque en huitième lieu, et enfin, en neuvième lieu, ce qu'on appelle la sphère sans astres[4]. Le rapport $\frac{18}{16}$ aligne l'un à la suite de l'autre trois termes marquants: en effet, seuls de tous les nombres représentant une superficie, 16 et 18 ont leur surface égale à leur périmètre[5] et font apparaître la symétrie du contenant et du contenu, de l'âme et du corps; 17, étant le terme intermédiaire entre les deux précédents et faisant apparaître leur moyenne naturelle à tous deux, évoque la première transmission naturelle d'un rayonnement de la Lune vers la Terre[6]. Quant à 36, qui exprime la

---

[1] Cf. p. 191, l. 2–4, avec la n. 3.

[2] La vie résulte de l'union d'une âme (venant de l'éther) et d'un corps matériel.

[3] Si on numérote les régions 1, 2 et 3, on obtient les produits suivants : $1 \times 2 \times 3 = 6$ et $2 \times 3 = 6$. C'est l'évidence même !

[4] « Astre », ici, représente exclusivement le Soleil, la Lune et les planètes. Cf. PLATON, *Timée*, 38c : « Le Soleil, la Lune et les cinq autres astres, ceux qu'on appelle errants. » (Trad. A. RIVAUD, C.U.F., 1925.) La sphère « sans astres » est donc celle des étoiles « fixes ».

[5] $4^2 = 16$ (surface) et $4 + 4 + 4 + 4 = 16$ (périmètre) ; $6 \times 3 = 18$ (surface) et $6 + 6 + 3 + 3 = 18$ (périmètre). Si les deux côtés du parallélogramme sont des nombres entiers, 16 et 18 sont les seuls nombres qui répondent aux conditions. Avec des nombres réels quelconques, il y en aurait une infinité (p. ex. avec des côtés valant 2,5 et 10 ou 2,25 et 18, etc.). Je dois la vérification à M. J.-J. DROESBEKE, Directeur du Laboratoire de Méthodologie du Traitement des données à l'Université Libre de Bruxelles.

[6] En gros, la Lune croît pendant 15 jours et est pleine pendant un jour : le dix-septième jour est donc celui où elle commence à décroître ; si on calcule dans l'autre sens, elle décroît pendant 15 jours et est invisible (Nouvelle Lune) pendant un jour : c'est donc encore une fois le dix-septième jour qui marque le moment où elle redevient visible et recommence à croître. — Notons toutefois que ce calcul ne se vérifie pas chaque mois : ainsi, pour le mois de janvier 1994, le croissant dure bien 15 jours avant la pleine Lune, mais la période

diésis[1], il révèle la première création de l'être humain[2].

f. *Les tonalités*

XIII. Poursuivons. Quand on dresse le tableau des tonalités, que nous avons appelées également « tons », chacune d'elles, si on la notait selon les trois genres, en mêlant tous les sons, donnerait un total de 28 sons[3], nombre égal à celui des jours pendant lesquels la Lune est visi-
p. 113 ble[4] : chaque ‖ mois, en effet, on peut la voir un tel nombre de fois.

Par ailleurs, si on parcourt les tonalités genre par genre et sans exécuter le tétracorde des Conjointes, qui a la même fonction que celui des Disjointes[5], chacune d'elles donne un total de 15 pour les sons produits, ce qui équivaut au nombre des jours pendant lesquels la Lune est croissante[6] : de même, en effet, que cet astre, après être allé en croissant jusqu'à présenter quinze aspects différents, recommence à décroître, de même la voix, après avoir monté vers l'aigu jusqu'à un total de quinze sons[7], opère un mouvement inverse et redescend vers le grave.

Il se fait que le même nombre apparaît aussi à propos des sons et à propos de la Lune. Celle-ci, en effet[8], a un cycle qui va jusqu'à 29

---

où la Lune décroît ne dure 15 jours qu'en juillet-août de la même année.

[1] Cf. p. 180, l. 1–9. Il s'agit ici de la *diésis* $\frac{36}{35}$; $\frac{35}{34}$, $\frac{34}{33}$ et $\frac{33}{32}$ en sont d'autres. — N.B. : $\frac{9}{8}$ est le rapport du ton entier ; 16 et 17 donnent le rapport du demi-ton majeur $\frac{17}{16}$; 18 et 17 donnent le rapport du demi-ton mineur $\frac{18}{17}$ (cf. p. 178, l. 20 à p. 179, l. 5).

[2] Au chap. XXIII (cf. p. 230, l. 22 sqq.), A.Q. parlera des 36 décans qui divisent le Zodiaque et qui ont une influence sur la naissance ; en revanche, au chap. XVIII (cf. p. 215, l. 6–8), il dira que 35 est le nombre des jours qu'un embryon humain doit parcourir pour être formé de façon à naître à sept mois ; il semble que ce soit plutôt ce dernier calcul qu'il ait en tête ici, car 36 sous-entend 35, puisque le rapport $\frac{36}{35}$ est celui d'une *diésis* (cf. p. 206, l. 22 à p. 207, l. 1 et n. 1 ci-dessus).

[3] Voir le premier diagramme qui figure à la n. 3 de la p. 29.

[4] La valeur exacte d'une lunaison moyenne est de 29 jours, 12 heures, 44 minutes ; il faut en déduire la période où c'est la N. L.

[5] Une mélodie qui joue sur les degrés du tétracorde des Disjointes (p. ex. *si–do–ré–mi*) module si elle passe au tétracode des Conjointes (p. ex. *la–si bémol do–ré*). Ces deux tétracordes « interchangeables » servent tous deux à monter à l'aigu de la mèse (p. ex. *la*).

[6] Cf. n. 6, p. 206.

[7] Soit les deux octaves d'une tonalité entièrement chantable. On a peut-être ici l'écho d'une pratique de « solfège » : une gamme ascendante suivie d'une gamme descendante dans la même tonalité.

[8] Les mots γίνεσθαι καὶ οὕτως· καὶ γὰρ ἐκείνη (« apparaît [...]. Celle-ci, en effet ») ont été suppléés « *exempli gratia* » par Winnington-Ingram.

jours, puisqu'il englobe parfois comme complément le dernier jour du mois[1]; et les sons, si on les chante en montant puis en descendant mais sans répéter le quinzième son, qui est le dernier de la montée et le premier de la descente, donnent le même total[2].

XIV. En outre, comme il y a dans chaque tonalité cinq tétracordes, chacune d'elles fait apparaître un nombre qui est égal au nombre de nos sens.

Le tétracorde le plus grave, celui des Hypates, ressemble au toucher — c'est du toucher, en effet, que les nouveau-nés prennent conscience en premier lieu, quand ils sont amenés à crier au moment de la naissance par suite du passage dans un milieu ambiant plus froid; c'est aussi le plus lourd[3] des sens, puisqu'il a son siège dans le corps tout entier —.

Le deuxième tétracorde, que nous appelons tétracorde des Mèses, est assez proche[4] du goût — en effet, l'usage du goût précède, au cours de la vie, celui des autres sens; il est aussi voisin du toucher, car le goût est le toucher de la langue —.

Le troisième tétracorde, qui porte le nom de tétracorde des Conjointes, doit être rangé dans la catégorie de l'odorat, car celui-ci suit[5] le goût, et il y a entre ces deux sens une parenté: en effet, nombreux sont ceux qui, comme des médecins, ont, grâce aux odeurs remplaçant une nourriture, sauvé la vie de personnes évanouies.

Le quatrième tétracorde, que nous appelons tétracorde des Disjointes, doit être rapproché de l'ouïe: en effet, celle-ci a son siège loin de celui des autres sens; elle n'est pas groupée en un seul organe, ‖ *p. 114* comme les narines: une oreille est à droite, l'autre à gauche: elles sont disjointes et à distance l'une de l'autre.

---

[1] Comprenons : « du mois lunaire » (cf. n. 4, p. 207). Son dernier jour est celui de la Nouvelle Lune.

[2] 15 + 14 = 29. Il s'agit toujours des sons d'un Grand Système de double octave (concrétisant une tonalité) exécutés dans un seul genre (diatonique, p. ex.) en omettant le tétracorde des Conjointes.

[3] A.Q. joue ici sur le mot βαρύς, qui signifie à la fois « lourd » et « grave ». — Il va sans dire que le tétracorde des Hypates n'est le premier que si on compte les sons en allant du grave à l'aigu.

[4] Winnington-Ingram a suppléé « *exempli gratia* » les mots ὃ καλοῦμεν μέσων πλησιαίτερον (« que nous appelons tétracorde des Mèses, est assez proche »).

[5] Il s'agit toujours de la succession des impressions sensorielles que perçoit un être vivant depuis le moment de sa naissance. — La « parenté » entre goût et odorat évoque la « conjonction » qui unit étroitement le tétracorde des Conjointes à celui des Mèses.

Le dernier tétracorde, celui des Hyperbolées, doit se comparer à la vue: de même que c'est le plus aigu des tétracordes, de même la vue est le sens qui a de tous le plus d'acuité; loin d'avoir autant que les autres besoin de la proximité des corps, elle se projette d'elle-même sur les objets qui lui sont soumis.

Mais nous découvrirons également que le nombre 5, celui des éléments primordiaux, équivaut au nombre de nos tétracordes[1]: à celui des Hypates correspond la terre, puisque c'est le plus lourd[2] des éléments ; au tétracorde des Mèses correspond l'eau, en tant qu'élément le plus proche de la terre ; au tétracorde des Conjointes correspond l'air — celui-ci, en effet, se répand en se déposant et en descendant dans les gouffres marins et les cavernes de la terre où il est nécessaire pour permettre la respiration des vivants, faute de laquelle ils ne pourraient survivre — ; au tétracorde des Disjointes correspond le feu — si on le dirige contre sa nature, vers les choses situées en bas, et si on lui fait obstacle, il agit comme une force mauvaise[3], son cheminement naturel étant dirigé vers le haut et restant à l'écart des choses d'ici-bas — ; au tétracorde des Hyperbolées il faut faire correspondre l'éther, celui-ci ayant pour siège les régions les plus élevées.

On peut également découvrir que chacun de ces éléments correspond à l'un de nos sens : la terre, en tant que solide, correspond au toucher, qui perçoit les corps durs aussi bien que les corps mous ; l'eau correspond au goût — car c'est grâce à l'humidité[4] que celui-ci distingue les différentes saveurs — ; l'air correspond à l'odorat — c'est en aspirant de l'air, en effet, qu'on juge de tous les parfums — ; le feu correspond à l'ouïe — car par grande chaleur ce sens agit, tandis que par suite du froid il perd de son acuité et va même jusqu'à se perdre entièrement : c'est pourquoi l'appendice qui protège les oreilles

---

[1] A.Q. reprend ici et dans le chapitre suivant les nombres qu'il a définis au Livre I (cf. p. 42, l. 20 à p. 43, l. 3, avec les notes) pour les tétracordes (5), les pentacordes (3) et les octacordes (2) d'un Grand Système Parfait.

[2] Cf. n. 3, p. 208.

[3] Si on descend, p. ex. du *si* naturel (degré inférieur du tétracorde des Disjointes en ton dorien) vers le tétracorde des Mèses (*mi–fa–sol–la*), on court le risque de créer un triton (*si* naturel – *fa*) intervalle dissonant, dont il existe cependant plusieurs exemples dans les mélodies conservées, les deux sons étant émis successivement ; cf. p. ex. le second *Hymne delphique* (Pöhlmann, n° 20), l. 2, mesure 3 et l. 23, mesures 1–2 ; *adde* Pöhlmann n° 22, l. 6, dernière mesure. C'est probablement l'apparition d'un tel triton qui donne au tétracorde des Disjointes un caractère « mauvais » si on « le dirige vers le bas », ce en quoi il peut rappeler le feu.

[4] A.Q. pense sans doute à la salive.

contre le vent se trouve à l'entrée de chaque oreille — ; l'éther correspond à la vue — car celle-ci exerce son action par l'intermédiaire d'un corps brillant[1].

XV. Les quintes étant au nombre de trois[2], faisons coïncider une nouvelle fois les semblables avec les semblables ; nous tiendrons dès lors le raisonnement convenable au sujet de chacune. La quinte qui procède par les Hypates et les Mèses[3] fait penser, dans la nature
p. 115 humaine, à la fois au goût et au toucher puisque ‖ ceux-ci agissent sur des corps solides[4] ; dans l'Univers, elle fait penser à la terre et à l'eau, puisque celles-ci sont également portées vers le centre[5]. La quinte par les Conjointes[6], nous la comparons soit à l'odorat, soit à l'air, pour les raisons que nous avons dites[7]. La quinte par les Disjointes[8], nous la comparons soit à l'ouïe et à la vue — en effet, c'est par la chaleur, qu'on ne peut voir s'il n'y a pas d'éclat lumineux, qu'il y a entre elles deux un point commun[9] —, soit au feu et à l'éther, qui occupent tous deux la région du haut.

Il y a, d'autre part, deux aspects de l'octave[10] : si l'on veut comparer aux réalités humaines, le premier de ces deux aspects[11] représente quatre sens à la fois : ceux qui ne demandent pour agir rien d'autre que les objets extérieurs et nos pouvoirs de perception[12] ; le deuxième

---

[1] Cf. ARISTOTE, *De l'âme*, II, VII, 419a 8–9 : « Ce que l'on voit dans la lumière, c'est la couleur ; aussi ne voit-on pas celle-ci sans lumière. » (Trad. E. BARBOTIN, C.U.F., 1966.)

[2] Cf. p. 43, l. 1–2, avec les notes 2 et 3.

[3] Au livre I, chap. VIII, A.Q appelait la quinte grave d'un Grand Système Parfait (p. ex. *la–mi* en ton dorien) « quinte des Mèses » : c'était moins précis qu'ici.

[4] C'est sans doute le caractère « grave » de cette quarte qui amène A.Q. à penser à des corps « solides ».

[5] Sans doute vers le centre de la Terre, soit *vers le bas*, tandis que la quinte en question *monte* jusqu'à l'hypate des Mèses (*mi*) ; si on se rappelle que « mèses » signifie « centrales », on voit qu'il s'agit bien, ici aussi, d'aller « vers le centre ».

[6] Soit, en ton dorien, la_3–mi_3 avec *si* bémol. Cf. p. 43, n. 2–3.

[7] Voir ce que dit A.Q. au chapitre précédent (p. 208–209) à propos des tétracordes puis des cinq éléments.

[8] Soit, en ton dorien, la_3– mi_3 avec *si* naturel. Cf. p. 43, n. 2–3. — Martianus Capella, qui énumère (962) cinq pentacordes (ceux qui ont le demi-ton à la deuxième place en partant du grave : cf. 963), appelle celui-ci le « pentacorde des Disjointes ».

[9] Voir le chapitre précédent, p. 209, l. 26 à p. 210, l. 3.

[10] Cf. p. 43, n. 4.

[11] Soit, en ton dorien, l'octave mi_2–mi_3 avec *si* bémol. C'est celle qu'A.Q. appelle l'octacorde des Conjointes.

[12] Soit le toucher, l'odorat, le goût et l'ouïe.

aspect[1], lui, représente la vue, qui porte sur une longue distance[2] et ne remplit pas son office si deux facteurs seulement entrent en jeu, puisqu'elle réclame en outre le secours d'un troisième facteur : la lumière[3]. Si on compare aux réalités de l'Univers, le premier système représentera la région matérielle, qui se meut en ligne droite, tandis que l'autre représentera la région éthérée, qui est dotée d'un mouvement circulaire[4].

3. LA MUSIQUE ET L'ÂME HUMAINE

XVI. Si on parle de l'âme humaine, il ne serait pas absurde de comparer les systèmes aux vertus également.

Le tétracorde des Hypates et celui des Mèses doivent être mis en corrélation avec la tempérance, car l'action de celle-ci est double. En matière de plaisir, en effet, il en existe un qui est coupable : puisque nous prônons en ce cas l'abstinence totale et le calme, nous n'aurons pas tort de comparer un tel plaisir au plus grave des tétracordes[5] ; mais il existe aussi un plaisir licite, dont on peut louer la juste mesure : nous le rangerons, non sans raison, aux côtés du tétracorde des Mèses[6].

Le tétracorde des Conjointes doit être mis en corrélation avec la justice : en effet, celle-ci est liée[7] en substance avec la tempérance et,

---

[1] Soit, en ton dorien, l'octave mi_2–mi_3 avec *si* naturel. C'est celle qu'A.Q. appelle l'octacorde des Disjointes.

[2] La nète des Disjointes (mi_3 en ton dorien) se situe plus haut (donc « plus loin » si on va du grave à l'aigu) que la nète des Conjointes. C'est sans doute cette constatation qui a amené A.Q. à comparer à la vue l'octacorde des Disjointes. En réalité, les deux octaves en question ont la même hauteur.

[3] Dans l'esprit d'A.Q., ce facteur « additionnel » correspond sans doute à la nète des Disjointes, qui apparaît *après* la nète des Conjointes si on va du grave à l'aigu.

[4] Cf. PS.-ARISTOTE, *Du monde*, 2 : « Le ciel, rempli de corps divins que nous appelons d'ordinaire étoiles, se meut d'un mouvement éternel, tournant en cercle toujours dans la même orbite. » — Mais se reporter surtout à ce que dit Platon du mouvement du Même et de celui de l'Autre dans le *Timée*. A.Q. y reviendra plus nettement dans la suite (cf. p. 236 sq. avec la n. 3, p. 236). Comme le cercle du Même est situé dans la région éthérée, donc *supérieure*, l'octacorde des Disjointes (le plus aigu, selon A.Q.) peut évoquer ce cercle qui se meut d'un mouvement circulaire, à la différence du cercle de l'Autre.

[5] Le plaisir coupable est « bas », tout comme le tétracorde des Hypates est « au bas » du Grand Système Parfait.

[6] Les Mèses (« centrales ») peuvent faire penser à un « juste milieu ».

[7] Le verbe συνάπτειν, « lier avec », a comme participe parfait passif συνημμένος. Or, συνημμέναι désigne les Conjointes, tétracorde conjoint (ou lié) à celui des Mèses par un

étant donné la communauté qui existe entre les hommes, elle exerce son pouvoir dans les relations publiques comme dans les manifestations individuelles de bienfaisance, en unissant le genre humain.

Le tétracorde des Disjointes doit se comparer au courage : en effet, celui-ci se tient très loin[1] de toute lâcheté, délivrant l'âme du penchant qui l'entraîne vers le corps.

p. 116 Le tétracorde des Hyperbolées est ‖ le correspondant de la sagesse : il représente la limite de l'acuité, la sagesse, elle, trouvant son excellence dans le fait qu'elle siège au sommet[2].

Si maintenant nous comparons les vertus aux trois quintes, nous attribuerons la première[3] à deux vertus à la fois[4], la justice et la tempérance, que nous groupons parce qu'elles sont l'ornement de la partie concupiscente de l'âme. La seconde[5], nous l'attribuerons au courage, puisqu'elle évoque la vertu et la substance de la partie irascible ainsi qu'une inclination vers chacune des deux natures tour à tour. La troisième[6], nous l'attribuerons à la sagesse, puisqu'elle évoque l'essence rationnelle.

Poursuivons. Il faut rapprocher la double nature de l'octave[7] de la double nature qui est propre à l'âme : la première octave, nous la rapprocherons de la partie agissante et irrationnelle de l'âme ; la seconde, de sa partie rationnelle, car on peut les comparer.

---

son commun (la_3 en ton dorien).

[1] Rappelant ainsi le tétracorde des Disjointes, situé « loin » du tétracorde des Mèses, dont le sépare un ton entier, alors que le tétracorde des Conjointes est conjoint au tétracorde des Mèses (donc plus « proche » de lui).

[2] C'est-à-dire dans la tête, qui est « l'habitat construit pour l'âme » : cf. p. 168, l. 13–14 et n. 3. — Rappelons que le tétracorde des Hyperbolées est « au sommet » du Grand Système Parfait.

[3] Soit celle qu'A.Q. appelle « la quinte qui procède par les Hypates et les Mèses ». Cf. p. 210, l. 6–7, avec la note 3.

[4] Les mots τὸ μὲν πρῶτον δυσὶν ἀρεταῖς ἀποδώσομεν (« nous attribuerons la première à deux vertus ») ont été suppléés par Winnington-Ingram « *exempli gratia* ».

[5] Soit la « quinte par les Conjointes » : cf. p. 210, l. 10–11 et n. 6. — Cette quinte, *conjointe* au tétracorde des Mèses, peut évoquer « l'inclination » *à la fois* vers le concupiscent et vers l'irascible (voir la suite de la phrase).

[6] Soit la « quinte par les Disjointes » : cf. p. 210, l. 12 et n. 8.

[7] Cf. p. 210, l. 16 à p. 211, l. 3 avec les notes.

4. LA MUSIQUE ET LA VIE HUMAINE

XVII. Réfléchissons à ceci : puisqu'il y a deux sortes de conduite dans la vie — l'une nous mène à la vertu et l'autre, au vice —, la musique nous représente ces deux façons différentes de vivre.

La première octave[1] est semblable au tout jeune âge[2], comme on dit, cet âge au cours duquel nous vivons tous de la même façon[3], semblablement soumis aux impressions extérieures.

L'octave qui part de la mèse[4] révèle les deux aspects que prend la vie après l'enfance. En effet, cette octave peut procéder par les Conjointes[5] : dans ce cas, la facilité[6] étant chose de peu de valeur et, par suite de la conjonction d'un demi-ton, cette octave étant plus rapprochée[7] et sonnant plus doucement, elle évoque la nature facile et agréable du vice, dans lequel, si on n'a nullement changé de vie une fois parvenu à l'âge adulte, on n'a gagné qu'en perversion.

Mais l'octave en question peut aussi procéder par les Disjointes[8], et dans ce cas la difficulté[9] est plus grande, puisque l'octave opère une modulation[10] à distance d'un ton entier. Cette octave atteint par ailleurs la limite des possibilités vocales[11] : elle fait donc penser à l'important changement de vie qui nous conduit vers le meilleur, change-

---

[1] Soit l'octave inférieure d'un G.S.P., p. ex. la_2–la_3.

[2] Cet âge est le premier de la vie, comme l'octave en question est la « première » quand on va du grave à l'aigu. Mais la suite montrera que ce n'est pas la seule raison de les comparer.

[3] L'octave inférieure du G.S.P. a toujours le même aspect (l'aspect hypodorien), à la différence de l'octave supérieure, dont les deux aspects possibles vont être passés en revue : cf. ci-dessous, l. 8 et suivantes, avec les notes 4, 5, 8.

[4] Comprenons : « en allant vers l'aigu ». Il s'agit de l'octave supérieure d'un Grand Système Parfait (en ton dorien, la_3–la_4, la mèse étant la_3).

[5] En ton dorien, cette octave fait entendre un *si* bémol (soit l'aspect dorien de l'octave) et non un *si* naturel.

[6] Il est « moins fatigant » de monter d'un demi-ton (*la*–*si* bémol) que de monter d'un ton entier.

[7] *Si* bémol est plus proche de la mèse *la* que *si* naturel.

[8] En ton dorien, cette octave fait entendre un *si* naturel (soit l'aspect hypodorien de l'octave).

[9] Allusion à l'effort qu'il faut faire pour monter d'un ton entier (et non plus d'un demi-ton) à l'aigu de la mèse.

[10] On passe du tétracorde des Mèses à celui des Disjointes.

[11] Du moins quand il s'agit du ton dorien (cf. p. 57, l. 1–3) ou des tons phrygien et lydien (cf. p. 61, l. 2–6 et notes 2 et 3).

ment qui implique une réelle tension[1] ; cette octave fait penser égale-
p. 117 ment à la ‖ puissance de la vertu : la substance de celle-ci, en effet, réside en un sommet, tandis que toute forme de vice est la preuve d'une nature inachevée et d'une totale impuissance.

C'est pourquoi certains sages, voyant dans le caractère parfait de la vertu le principal ornement de chaque homme et son principal moyen de salut, ont appelé la vertu « nature divine », tandis qu'ils ont appelé « nature bestiale[2] » le vice, comme n'étant pas le fait d'un être doué de raison : ils savaient que le propre du vice est de diminuer l'homme et de détruire tout caractère et toute constitution.

Hésiode lui-même parle quelque part[3] des deux en utilisant, pour décrire chacune de ces deux façons d'être, des termes aussi clairs que ceux qu'un musicien aurait employés pour parler des systèmes[4] :

De la perversité on peut faire aisément
Abondante moisson : sa route est toute plane[5] ;
Elle est proche de nous. Pour gagner la vertu,
Il faut suer d'abord : c'est là ce qu'ont voulu
Les Immortels : long et montant est le chemin
Qui nous y mène, et tout d'abord il est bien rude ;
Mais lorsque te voici parvenu sur la crête,
Aisée est la vertu, pourtant dure à gagner.

XVIII. Allons ! Révélons à présent comment la génération des êtres doués de raison est en corrélation avec les rapports musicaux.

Prenons la croissance d'un embryon qui arrive à son terme après un cycle de sept mois[6] : nous observons qu'elle se produit selon les

---

[1] En grec, « tendre » et « ton » viennent tous deux de la même racine (τείνω, « tendre »).

[2] Cf. ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, 7, 1, 2 : « Si, comme on le dit, des hommes deviennent des dieux grâce à leur degré supérieur de vertu, il est évident que la nature opposée à la nature bestiale doit être quelque chose de comparable [à la vertu plus qu'humaine dont fait preuve Hector dans l'*Iliade*]. »

[3] *Travaux et Jours*, 287–292. — Vers souvent cités dans l'Antiquité, notamment par Xénophon (*Mémorables*, II, I, 20).

[4] Rappelons-nous qu'A.Q. vient de parler de l'octave la_3–la_4 (en ton dorien), système « plus aisé et plus proche » si on procède par les Conjointes, et « plus difficile et plus éloigné » si on procède par les Disjointes. De même, il est plus aisé de céder au vice que de s'élever jusqu'à la vertu.

[5] Les manuscrits d'Hésiode ont ici ὀλίγη (« peu importante ») ; ceux d'A.Q., comme ceux d'autres témoins, ont λείη (« plane ») ; cette dernière leçon est préférable.

[6] Pour nous, les enfants nés à sept mois sont « prématurés » ; les Anciens, eux, les considéraient comme normaux, même si « la plupart périssent » (HIPPOCRATE, *Le fœtus de huit mois*, 2, 1). Cf. HIPPOCRATE, *ibid.*, 8, 1, : « Les fœtus de sept mois naissent bien charnus, avec une grosseur convenable » ; *Du régime*, I, XXVI : « De même, pour la naissance,

rapports harmoniques[1]. En effet, si, prenant le nombre 6, qui correspond au premier stade du développement embryonnaire[2], nous posons à la suite les nombres qui, si on les met en relation avec 6, font apparaître les rapports harmoniques, soit l'épitrite, le sesquialtère et le double, nous obtiendrons la série de nombres que voici : 6–8–9–12[3]. Si nous additionnons ces nombres, nous obtenons le total de 35, nombre qu'il faut atteindre, dit-on, pour que les embryons viables à sept mois soient formés[4], et si nous multipliions ce nombre par 6, nous
p. 118 obtiendrions ‖ 210, nombre égal à celui des périodes d'un jour qu'ont parcourues les embryons viables à sept mois[5].

---

ils [= les fœtus] viennent au jour, les uns plus vite, en sept mois, complètement formés ; les autres, plus lentement, en neuf mois [...] » (Trad. R. JOLY, C.U.F., 1967, p. 21). Un écho de ce passage se trouve chez Paul (*Digeste*, I, 5, 12 ; *adde* CENSORINUS, *De die natali*, 7, 2 et 5). Sept mois et neuf mois sont les durées optimales d'une grossesse, car « les fœtus de huit mois ne survivent pas » (HIPPOCRATE, *Le fœtus de huit mois*, 10, 1 ; *adde* AULU-GELLE, *Nuits attiques*, III, 16, 1 et CENSORINUS, *o.c.*, 7,5) ou, du moins, « on n'en voit survivre qu'un tout petit nombre » (ARISTOTE, *Histoire des animaux*, VII, 4, p. 584a et *Génération des animaux*, IV, 4, p. 772b ; *adde* AULU-GELLE, *o.c.*, III, 16, 6, citant Varron). — Notons que, comme le latin, le grec dit souvent « dix mois » ou « le dixième mois » pour signifier la durée normale d'une grossesse (voir L. HALKIN, *Le problème des « decem menses » de la IV^e^ Églogue de Virgile*, où on trouvera toute référence utile). Ainsi, d'après Censorinus (*o.c.*, IX, 3), « Pythagore a dit qu'il y a deux sortes de gestations : l'une de sept mois, l'autre de dix mois ». — Il n'est pas étonnant qu'on ait fait remonter à Pythagore cette opinion, car elle est fondée principalement sur une série de calculs, dont on va trouver des échantillons chez A.Q. dans ce chapitre XVIII. À ce propos, on lira avec profit un passage de l'ouvrage d'A. DELATTE, *La Vie de Pythagore de Diogène Laërce*, p. 217 sq.

[1] C'est-à-dire consonants.

[2] Cf. la note 4 ci-dessous.

[3] $\frac{8}{6} = \frac{4}{3}$ (rapport épitrite = quarte) ; $\frac{9}{6} = \frac{3}{2}$ (rapport sesquialtère = quinte) ; $\frac{12}{6} = \frac{2}{1}$ (rapport double = octave), soit les trois consonances fondamentales.

[4] Cf. HIPPOCRATE, *Du Régime*, I, VIII : « Toutes les cellules [d'un fœtus] conservent la même position un certain temps, jusqu'au moment où le lieu où elles sont ne peut plus les contenir [...]. Ensuite, elles passent dans un endroit plus grand [...]. Quand, après avoir changé de lieu, les cellules entrent dans un système harmonisé selon des rapports musicaux exacts, un système où apparaissent les trois consonances, la quarte, la quinte et l'octave, elles vivent et se développent. » (Trad. R. JOLY [et Fr. DUYSINX], C.U.F., 1967, p. 9–10). Cela signifie que pour être viables, les cellules doivent se développer par périodes de durées différentes, durées déterminées par les rapports des consonances, soit, dans l'ordre, six jours, huit jours, neuf jours et douze jours. Après ces 35 jours ainsi répartis, l'embryon sera viable et viendra à terme à sept mois. — Le nombre 35 est remarquable : il équivaut à la somme de l'unité et de deux nombres parfaits (1 + 6 + 28 = 35) et à la somme des cubes de 2 et de 3, soit des deux premiers nombres (8 + 27 = 35) ; il fait apparaître en outre le facteur 7 (7 × 5 = 35), or, (7 × 2) + (7 × 3) = 14 + 21 = 35.

[5] Sept mois de 30 jours chacun, soit 210 jours.

Si, appliquant à nouveau aux mêmes termes les rapports rythmiques[1], l'égal, le double, le sesquialtère et l'épitrite, nous commençons cette fois par l'unité, nous obtiendrons la série numérique suivante : 1–2–3–4. Parmi ces nombres, 1, qui n'a aucun nombre avant lui, donnera le rapport égal si on le compare à lui-même ; 2 comparé à 1 donnera le rapport double ; 3 comparé à 2, le rapport sesquialtère ; 4 comparé à 3, le rapport épitrite. Si nous additionnons entre eux ces nombres, nous arrivons au total de 10 ; et si nous ajoutons ce total au nombre 35[2], nous obtiendrons 45, nombre qu'il faut atteindre, dit-on, pour que les embryons viables à neuf mois soient formés[3]. Ensuite, si nous multiplions par 6, nombre parfait[4], le nombre 45, nous obtiendrons 270, soit le nombre de jours que dure la gestation des embryons venant à terme au neuvième mois[5]. Il faut, en effet, que ces embryons aient parcouru autant de jours pour pouvoir naître vivants. Par ailleurs, on peut voir que les embryons de huit mois naissent bien vivants s'ils se sont développés au cours de périodes déterminées par des rapports minimes, mais qu'ils ne sont nullement viables si tous les rapports n'ont pas été respectés[6].

Mais on peut continuer : si nous appliquons les rapports des intervalles à ce qu'on a dit des proportions corporelles, nous trouverons que c'est aux intervalles consonants que correspondent les corps qui possèdent de la beauté, tandis qu'aux intervalles dissonants correspondent les corps qui en sont dépourvus. Or, par beauté du corps, on ne doit pas entendre ce qui révèle un caractère efféminé du type vulgaire, mais ce qui signale une qualité d'âme tendant à l'excellence qui caractérise le masculin : ceux qui possèdent cette qualité, il faut les exhorter à la vertu et les considérer comme dignes de notre amitié.

---

[1] Cf. p. 81, l. 11 à p. 82, l. 10. — Les quatre rapports en question pouvaient déjà se découvrir dans la série 6–8–9–12 qu'A.Q. a signalée plus haut (cf. p. 215, l. 1–5), soit $\frac{6}{6}$ (rapport égal), $\frac{8}{6}$ (rapport épitrite) ; $\frac{9}{6}$ (rapport sesquialtère) et $\frac{12}{6}$ (rapport double).

[2] Voir plus haut : c'est le nombre obtenu en additionnant 6 + 8 + 9 + 12.

[3] Si la formation de l'embryon a duré un mois et demi (30 + 15 jours), et non plus 35 jours, l'accouchement aura lieu au neuvième mois, et non plus au septième. On aura donc affaire à un embryon de formation plus lente, comme dit Hippocrate (cf. p. 214, n. 6).

[4] Cf. n. 5, p. 186.

[5] Neuf mois de 30 jours chacun, soit 270 jours. — On lira avec profit, à propos de tels calculs, l'article d'A. DELATTE, *Les harmonies dans l'embryologie hippocratique.*

[6] Hippocrate a développé toute cette théorie dans son petit traité « *Du fœtus de huit mois* » (éd. R. JOLY, *Hippocrate*, Tome XI, C.U.F., 1970).

C'est cela que signifie le mot du divin Platon[1] : « La musique doit aboutir à l'amour du beau. »

5. LA MUSIQUE ET LES ÉLÉMENTS

XIX. Voyez donc combien les rapports des éléments de l'Univers aussi consonnent comme ceci : en effet, c'est au feu, grâce à la ressemblance avec une pyramide[2], ‖ que nous attribuons le nombre 4, correspondant au nombre des angles de cette figure ; à la terre, comme à un cube, nous attribuons le nombre 6, correspondant au nombre des faces ; à l'air, comme à un octaèdre, nous attribuons le nombre 8, à cause du nombre des faces ; à l'eau, comme à un icosaèdre, nous attribuons le nombre 12, à cause du nombre des angles[3].

p. 119

En effet, en présence des deux éléments qui tendent vers le haut[4] et des deux qui tendent vers le bas[5], nous avons pris, pour ceux qui sont actifs[6], les angles par lesquels ils agissent grâce à leur acuité, et d'autre part, pour ceux qui subissent[7], les surfaces par lesquelles ils sont attaqués : car l'air est réduit et se dissout par l'action du feu, comme la terre par l'action de l'eau[8].

Puisqu'il en est ainsi, il est évident que chacune des saisons de l'année prendra le nombre de celui d'entre les éléments qui lui est proche : le printemps prendra le nombre de l'air, à qui il ressemble par suite de sa délicatesse, soit 8 ; l'été, à cause de sa chaleur, prendra celui du feu, soit 4 ; l'automne, en raison de sa sécheresse, prendra celui de la terre, 6 ; l'hiver à cause de son humidité, prendra celui de l'eau, 12. Dès lors, le printemps, mis en relation avec l'automne, don-

---

[1] *République*, III, 403c.

[2] Y a-t-il un jeu de mots entre πῦρ, le feu, et πυραμίς, la pyramide ? Platon (*Timée*, 56b) dit de même : « La figure solide de la pyramide est l'élément et le germe du feu. » Tout un passage du *Timée* (55e–56b) assimile les quatre éléments à des figures géométriques comme le fait ici A.Q. Assimilation toute pareille dans Théon de Smyrne, p. 93 sq. Hiller.

[3] L'icosaèdre est un solide à 20 faces triangulaires égales et à 12 angles solides limités chacun par 5 plans. — La série 4–6–8–12 permet, elle aussi, de retrouver les rapports des consonances fondamentales : $\frac{8}{4}$ et $\frac{12}{6} = \frac{2}{1}$ (octave) ; $\frac{6}{4}$ et $\frac{12}{8} = \frac{3}{2}$ (quinte) ; $\frac{8}{6} = \frac{4}{3}$ (quarte).

[4] Le feu et l'air.

[5] La terre et l'eau.

[6] Le feu et l'eau.

[7] Le terre et l'air.

[8] Il est d'expérience courante que le feu produit (p. ex. dans une ventouse) un vide d'air, et que l'eau transforme en boue plus ou moins liquide la terre qu'elle détrempe. Cf. PLATON, *Timée*, 56d–57b.

nera, comme l'affirmait, disait-on, Pythagore, la quarte[1], tandis qu'il donnera la quinte si on le met en rapport avec l'hiver[2], et l'octave si on le compare à l'été[3]. Voir le tableau ci-dessous[4]. Le rapport musical entre les saisons forme le double de deux façons différentes : en additionnant l'épitrite et le sesquialtère, ou en procédant à l'inverse[5].

6. LA MUSIQUE CÉLESTE

XX. Il y a donc dans le corps de l'Univers aussi un modèle clair de musique. En effet, ici encore, la quarte représente la tétractys des réalités[6] matérielles, tandis que la quinte signifie en outre le corps éthéré également, et que l'octave figure le mouvement harmonieux des planètes, à propos duquel nous devons donner quelques brèves explications. Les poètes, en effet, emportés par le souffle musical, chantent toujours ce mouvement des planètes en l'appelant « chœur des astres », tandis que les philosophes, chercheurs de vérité, ont tenté de l'atteindre en exposant les raisonnements que voici.

Ils disent que tout corps se déplaçant très rapidement dans un environnement homogène, qui cède doucement et s'agite sous l'effet du choc à la façon des cercles qui se propagent dans l'eau quand on y lance un caillou, émet un certain son. Or, il se fait que l'air qui nous entoure, élément simple, ‖ qu'utilisent naturellement nos organes[7],

---

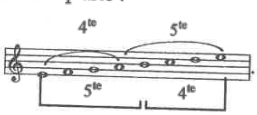
1 $\frac{8}{6} = \frac{4}{3}$.

2 $\frac{12}{8} = \frac{3}{2}$.

3 $\frac{8}{4} = \frac{2}{1}$.

4 Les manuscrits n'ont pas trace d'un tel tableau, dont les trois notes précédentes donnent l'essentiel.

5 Pour additionner deux intervalles, on multiplie leurs rapports l'un par l'autre. Donc $\frac{4}{3} \times \frac{3}{2} = \frac{3}{2} \times \frac{4}{3} = \frac{4}{2} = \frac{2}{1}$. Cela veut dire que l'octave (rapport double) se compose d'une quarte plus une quinte, ou d'une quinte plus une quarte :



6 « La *tétractys* », c'est-à-dire le nombre 10 (somme des quatre premiers chiffres : 1 + 2 + 3 + 4 = 10), qui, selon les pythagoriciens, représentait le fondement de toutes choses. La quarte, qui s'élève « moins haut » que la quinte, fait songer aux réalités terrestres, tandis que la quinte évoque l'éther. Cf. p. 211, l. 4–7, où A.Q. comparait la « région matérielle » à l'octacorde « des Conjointes » et la « région éthérée » à l'octacorde « des Disjointes ».

7 Il s'agit particulièrement ici des organes de la phonation.

p. 120 rend des sons différents — en effet, si un choc[1] de même nature est produit par un homme ou une femme, par un enfant ou un vieillard, il ne rend pas le même son — ; de même l'éther qui siège là-haut est simple, mais les corps qui s'y meuvent, corps nombreux et, comme on le voit, différents l'un de l'autre en grandeur, couleur, éclat et rayonnement, le frappent chacun selon sa propre force et sa propre nature.

Pour nous, ces sons sont imperceptibles — car nos oreilles ne sont pas à même de les entendre, en raison de la grande distance et du mélange impur qui unit l'ouïe au corps, de la même façon que ceux d'entre nous qui ont l'oreille dure n'entendent pas notre voix, ni, ce qui est le comble, le tonnerre et autres bruits du même genre[2] — ; mais les meilleurs de ceux qui ont vécu vertueusement ici-bas peuvent aller jusqu'à entendre et ne sont plus jamais privés d'un tel bonheur.

En effet, de même qu'avec nos moyens naturels il nous est difficile de contempler[3] les dieux, mais que ceux qui ont atteint le sommet

---

[1] Pour les Anciens, un son (p. ex. produit à la voix) est dû à un choc frappant l'air. Cf. PS.-EUCLIDE, *Sectio Canonis*, Introd., p. 148 Jan : « Tous les sons sont produits quand un choc se produit, et un choc ne peut se produire s'il n'y a pas eu préalablement un mouvement. » Platon, lui, dit dans le *Timée* (67b) : « Le son est le choc transmis à travers les oreilles, par l'intermédiaire de l'air, du cerveau et du sang, jusqu'à l'âme. Le mouvement que ce choc détermine, lequel commence à la tête et se termine dans la région du foie, est l'audition. » (Trad. A. RIVAUD, C.U.F., 1925). — Voir ce que dit A.Q. lui-même, p. 26, l. 20–23 et n. 3.

[2] Au témoignage d'Aristote (*Du ciel*, II, 290b), lequel, soit dit en passant, ne croit pas à l'« harmonie » céleste, une autre explication était fournie : « Certains pensent qu'il est nécessaire que des corps de cette dimension [= les planètes] engendrent en se mouvant un son, puisque c'est ce que font des corps terrestres qui n'ont ni de telles masses, ni des déplacements d'une telle rapidité. Le Soleil, la Lune et les astres, dont le nombre est si grand et la taille si énorme, se déplacent d'un mouvement si rapide et si ample qu'ils ne peuvent pas, d'après eux, ne pas engendrer un son d'une intensité inimaginable. Cela posé, ils ajoutent que les vitesses [des corps célestes], variant selon les distances, donnent les rapports des consonances, et ils prétendent que la musique produite par la rotation des planètes crée une "*harmonia*". Et comme il semble illogique que nous ne percevions pas cette musique, ils expliquent cela par le fait que le son [en question] est présent dès notre naissance, si bien qu'on ne peut le discerner par comparaison avec le silence qui serait son contraire. » — Cicéron (*République*, VI, XVIII, 19) donne la même explication à propos de la musique des sphères célestes : « Les oreilles humaines, continuellement pleines de ces sons, y sont devenues sourdes. »

[3] Le grec dit : « devenir des ἐπόπται », ce dernier terme désignant les personnes qui avaient accédé au degré supérieur de l'initiation aux Grands Mystères : ce degré leur donnait le droit de « contempler » des objets ou des spectacles qui les mettaient en communication avec le divin. — On rencontre chez A.Q. plusieurs expressions qui peuvent faire penser à une certaine initiation dont profitent les personnes qui ont pénétré les secrets de la musique éclairée par la philosophie : cf. p. ex. II, VII, p. 134, l. 15–21, où il est question d'auteurs qui ont passé sous silence certaines vérités musicales « secrètes » ; III, IX, p. 193,

de la vertu et du savoir nécessaire peuvent regarder, sans mal, même la présence de formes divines, de même aussi, s'il nous est impossible d'entendre la musique de l'Univers avec nos ressources personnelles, et surtout si nous en sommes indignes, les êtres vertueux et pourvus de savoir, eux, se voient généreusement attribuer par les dieux cette éminente récompense, ce bonheur suprême, parfois, quoique rarement, accordé[1].

Les sages disent que les sonorités rendues par les planètes[2] suivent l'ordre fixé pour les sons : à chacun des sons, dont certains sont mâles, d'autres féminins, d'autres enfin communs[3], ils ont fait correspondre l'influence et l'action[4] des planètes.

XXI. Il faut donc avant tout définir ce qui est naturellement masculin ou féminin. Physiquement, le masculin est dur et sec ; moralement, il est *p. 121* actif et laborieux. Le féminin, lui, est humide, ‖ dissolu, paisible et paresseux. Selon que ces caractères dominent ou se mêlent en proportions égales, on obtient différents résultats.

Or, la sphère de la Lune, humide et dissolue, responsable de toute génération corporelle[5], émet le son féminin, quelque peu virilisé, qui

---

l. 13, où notre auteur se propose de révéler, à propos de l'harmonie universelle, une « théorie divine et secrète » ; III, IX, p. 199, l. 12–14, où A.Q. demande au dieu qui l'inspire de « sauvegarder ses dires » s'il lui arrive de traiter un sujet « qu'il soit permis de révéler au grand nombre » ; III, XXVII, p. 246, l. 1–5, où A.Q. compare la formation musicale préliminaire aux « petits Mystères qui permettent d'accéder aux plus grands », la « totale initiation » nous élevant jusqu'aux sommets philosophiques, qui font remonter l'âme vers les réalités essentielles du monde de l'au-delà.

[1] La légende veut que Pythagore, découvreur des rapports des consonances et de la musique des sphères, ait eu seul le privilège d'entendre les sons célestes. Cf. JAMBLIQUE, *Vie de Pythagore*, 65. — A.Q. semble avoir été le seul Ancien à expliquer de la sorte l'impossibilité où se trouvent la plupart des mortels d'entendre la musique céleste. Manuel Bryenne (1, 1, p. 52 sqq. Jonker) reprend l'explication d'A.Q. Cf. T.J. MATHIESEN, *Aristides Quintilianus and the* Harmonics *of Manuel Bryennius*, p. 35, l. 28 à p. 36, l. 2.

[2] Ce mot est pris dans le sens antique : en plus des cinq planètes connues à l'époque, il recouvre la Lune et le Soleil : ce sont les corps qui se déplacent « autour de la Terre ».

[3] Voir le chapitre suivant.

[4] Dans le sens astrologique.

[5] Cf. PLUTARQUE, *Isis et Osiris*, 367d : « La lune, par sa clarté fécondante et humidifiante, est propice à la génération animale comme à la croissance végétale » (trad. Chr. FROIDEFOND, C.U.F., 1988). — Porphyre (*De l'antre des Nymphes*, 18) dit que Séléné (= la Lune déifiée) est γενέσεως προστάτις (patronne de la génération). La Lune était souvent considérée comme régulatrice des cycles féminins et des « neuf cycles [= mois] de la gestation » : cf. U. PESTALOZZA, *Selene Hecate*, in *Acme*, V (1952), p. 531–559.

se rend par l'*epsilon*[1]. En effet, la Lune a un maximum de féminité en ce qu'elle reçoit les rayonnements des autres astres, mais elle a aussi quelque chose de masculin, puisqu'elle émet d'elle-même vers la Terre les influences capables de procréer et de nourrir des êtres corporels[2]. En témoignent aussi ses prêtres et ceux qui célèbrent ses mystères[3] : ils l'ont appelée « hermaphrodite[4] » avec dominante féminine ; ils lui ont dédié l'aulos à corne[5], qui ressemble assez à son aspect en demi-lune et qui donne le son le plus grave, tout comme un proslambanomène[6].

La sphère de Mercure est, pour la grande part, de nature sèche, en raison du fait qu'elle est à faible distance du Soleil, mais elle participe quelque peu de l'humidité s'il lui arrive de s'éloigner de cet astre[7] ; comme elle se plaît rarement à se lever la nuit et le plus souvent à se lever de jour, elle émet, elle aussi[8], un son hermaphrodite, mais avec prédominance du masculin, prédominance due au fait qu'elle est, elle aussi[9], plutôt liée à la sécheresse et aux levers diurnes.

La sphère de Vénus est brillante et agréable comme l'est la déesse elle-même ; elle donne de la joie ; elle est humide, puisque c'est sur-

---

[1] Cf. II, XIV, p. 153, l. 16–20, où A.Q. a défini quelles sont les voyelles « masculines » ou « féminines ». — Voir la note 2, p. 226.

[2] Aristote parle à plusieurs reprises de génération spontanée. Ainsi dans *Histoire des animaux* (V, 1, 539a) : « Ceux-ci [= les végétaux] tantôt proviennent d'une semence fournie par d'autres plantes, tantôt naissent spontanément, par la formation d'un principe qui joue le rôle de semence. […] De même aussi, parmi les animaux, les uns naissent d'animaux […], les autres ont une génération spontanée. » (Trad. P. LOUIS, C.U.F., 1968.) Voir aussi *Problèmes*, X, 65 ; *De l'âme*, 2, 4, 415a. — Mais c'est parfois à la Lune qu'on attribuait le pouvoir d'engendrer : voir la n. 4 ci-dessous.

[3] Sur le culte rendu à Séléné, voir U. PESTALOZZA, *o.c.*, p. 538.

[4] Cf. PLUTARQUE, *Isis et Osiris*, 368d : « [Les Égyptiens] appellent la lune "Mère du monde" et la considèrent comme bisexuée, puisqu'elle devient pleine et grosse sous l'action du soleil, mais, à son tour, répand et dissémine dans l'air des principes générateurs. » (Trad. Chr. FROIDEFOND, C.U.F., 1988.)

[5] Cf. p. 163, n. 3.

[6] Rappelons que le proslambanomène (la_2 en ton dorien) est le son le plus grave d'un Grand Système Parfait. La suite montrera que la sphère de la Lune émet le son le plus grave dans la gamme (ἁρμονία) céleste. Dans la façon antique de solfier, le proslambanomène s'énonçait τε : or, la voyelle ε est mixte, féminine ou masculine selon les cas : cf. II, XIV, p. 152, l. 15–18.

[7] Cf. PLATON, *Timée*, 38d : « Le Soleil, Vénus et Mercure se rattrapent tour à tour et sont rattrapés les uns par les autres » (trad. A. RIVAUD, C.U.F., 1925, légèrement modifiée).

[8] Comprenons : « comme la Lune ».

[9] Comprenons : « comme le Soleil ».

tout la nuit qui lui plaît ; elle rend le son qui a le maximum de féminité.

La sphère du Soleil est plus sèche et brûlante, complètement chaude et liée à l'action : elle rend un son masculin.

La sphère de Mars, chaude et ardente, aime les levers humides et nocturnes : elle émet donc un son ambigu, mais avec prédominance masculine.

La sphère de Jupiter est agréable dans tous ses effets ; à peu de
p. 122 chose près, ‖ elle rivalise en tout avec celle de Vénus ; on observe qu'elle a une influence apaisante sur les sphères qui sont de chaque côté : elle diminue la chaleur de Mars et tempère le froid de Saturne ; elle réalise un mélange harmonieux des deux ; ainsi que la sphère de Vénus, elle favorise les ardeurs diurnes, tandis qu'en matière de relations sexuelles elle engendre des enfants et préside aux mariages ; il est donc logique qu'elle rende un son plus féminin.

Enfin, la sphère de Saturne, qui est dure, desséchée, ingrate, rend un son masculin[1].

---

[1] Les corps célestes ainsi ordonnés donnent la série des sept sons les plus graves d'un Grand Système Parfait, en allant du grave à l'aigu ; la Lune (cf. *supra*) correspond au proslambanomène. Si nous nous rappelons ce qu'a dit A.Q. à propos de la façon de solfier (cf. II, XIV, p. 153 sqq.), nous pouvons établir le tableau suivant, où nous attribuons à chaque degré le son qu'il a en ton dorien diatonique, et où nous désignons par M une voyelle « masculine », par F une voyelle « féminine » et par m et f les voyelles « mixtes » avec prédominance respectivement masculine et féminine (cf. p. 151, l. 13 à p. 152, l. 18).

	Hypates			Mèses		
proslamb.	hypate	parhypate	lichanos	hypate	parhypate	lichanos
la	*si*	*do*	*ré*	*mi*	*fa*	*sol*
τϵ	τα	τη	τω	τα	τη	τω
f	m	F	M	m	F	M
Lune	Mercure	Vénus	Soleil	Mars	Jupiter	Saturne

Notons que Ptolémée consacre un chapitre du *Tétrabiblos* (I, 6) aux corps célestes qui sont masculins ou féminins : « L'essence humide est spécialement féminine, car en général cette caractéristique se retrouve dans tous les êtres femelles, les autres se trouvant plutôt chez les mâles. C'est donc à bon droit que nous avons appris de nos devanciers que la Lune et Vénus sont féminines par le fait qu'elles sont pour la plus grande part dans l'humide, et que le Soleil, Saturne, Jupiter et Mars sont masculins tandis que Mercure est commun aux deux sexes, en tant qu'il est producteur, en proportion égale, de l'essence sèche et de l'essence humide. » On constatera que pour Jupiter il y a contradiction entre Ptolémée et A.Q. Frieder ZAMINER (*Musik im archaischen und klassischen Griechenland*, p. 186), partant de l'explication « hypate = supérieure », suppose qu'originellement Saturne, la planète « la plus haute », rendait le son de l'hypate (des Hypates), et la Lune, la « dernière » planète, le son de la nète (des Hyperbolées). D'après le tableau que donne cet auteur

Restant à considérer[1] la consonance de quarte qui commence à la mèse et procède par les Conjointes[2], nous pourrions découvrir aussi le Zodiaque, qui s'observe en quatre régions et grandeurs[3]. En attribuant le premier de ces quadrants à la mèse, le deuxième au son qui suit la

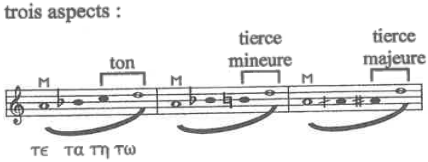
(p. 183), les sept planètes auraient donc donné les sons suivants, que nous pouvons interpréter en ton dorien diatonique et solfier comme suit :

Saturne : hypate (des Hypates)	= si_2	(τα)
Jupiter (à la 5te inf. de la mèse)	= $ré_2$	(τω)
Mars (à la 4te inf. de la mèse)	= mi_2	(τα)
Soleil : mèse	= la_3	(τε)
Vénus (à la 4te sup. de la mèse)	= $ré_3$	(τω)
Mercure (à la 5te sup. de la mèse)	= mi_3	(τα)
Lune : nète (des Hyperbolées)	= la_4	(τα ?)

D'après cette disposition, le Soleil (!) aurait rendu un son plutôt féminin ; Jupiter et Vénus (!), un son nettement masculin ; Mars et Mercure (et la Lune ?), un son plutôt masculin. Ceci va à l'encontre de ce que dit A.Q. — On sait que, dès l'époque hellénistique, c'est à la Lune qu'on a attribué le son le plus grave (cf. CICÉRON, *République*, VI, XVIII, 18). — Il est intéressant de constater que Cicéron (*République*, VI, XVII, 17) assigne aux sphères le même ordre qu'A.Q.

[1] A.Q. aborde maintenant les sons situés à l'aigu des sept sons les plus graves du Grand Système Parfait. Voir la liste des sons au Livre I (chap. VI, p. 29) et le tableau p. 30 en note.

[2] Soit le tétracorde des Conjointes, qui, en ton dorien, prend, selon le genre, l'un de ces trois aspects :



diatonique chromatique enharmonique

Les intervalles se resserrent au grave d'autant plus que l'intervalle aigu est plus grand.

[3] Les douze signes du Zodiaque se répartissent en quatre « quadrants » qui n'ont pas la même étendue et qui correspondent aux saisons. Cf. THÉON DE SMYRNE, p. 152 Hiller (pour les nombres de jours, voir A. RIVAUX, Notice au *Timée*, p. 58 dans l'édition des Belles Lettres) : « De l'équinoxe du printemps au solstice d'été, le Soleil met 94,23 jours ; du solstice d'été à l'équinoxe d'automne, 92,01 jours ; de l'équinoxe d'automne au solstice d'hiver, 88,52 jours ; du solstice d'hiver à l'équinoxe du printemps, 90,50 jours. Si bien qu'il parcourt tout le cycle en un an, soit près de 365 jours et un quart. Il se meut très lentement au début des Gémeaux, très vite au début du Sagittaire, et entre les deux quand il passe aux signes de la Vierge et des Poissons. » (Après quoi, Théon démontre que le mouvement du Soleil est en réalité uniforme, mais que ce que nous voyons nous fait croire le contraire : il faut faire intervenir des combinaisons d'excentriques et d'épicycles, selon la théorie élaborée à l'époque d'Eudoxe.)

mèse, et ainsi de suite pour les suivants, nous ne nous tromperions pas. En effet, chacun d'eux, naturellement, par suite de la similitude qu'il a avec les corps célestes errants[1], participe semblablement à leur influence[2] ; il n'est pas anormal que ceux d'entre ces corps qui occupent une région plus petite des quadrants dont nous avons parlé antérieurement ou une région plus grande de chaque quadrant fassent entendre aussi des intervalles très grands ou très petits[3], si bien que même la mélodie enharmonique[4] apparaît avec ces corps qui, très grands comme ils le sont[5], peuvent faire entendre même les plus petits des intervalles.

Nous avons ensuite les sept autres sons[6]. Eux, nous cessons de les

---

[1] Autrement dit : « les planètes », dans le sens antique. Cf. n. 2, p. 220.

[2] Le printemps, comme la mèse (τε) et comme la Lune, a un caractère plutôt féminin ; l'été, comme la trite des Conjointes (τα) et comme Mercure et Mars, a un caractère plutôt masculin ; l'automne, comme la paranète des Conjointes (τη) et comme Vénus et Jupiter, a un caractère nettement féminin ; l'hiver, comme la nète des Conjointes (τω) et comme le Soleil et Saturne, a un caractère nettement masculin. — Ptolémée (*Tétrabiblos*, I, 18) répartit différemment, en « quatre triangles équilatéraux », les Signes du Zodiaque :

1. Bélier, Lion, Sagittaire (Signes masculins) : attribués au Soleil (jour) et à Jupiter (nuit) ;
2. Taureau, Vierge, Capricorne (Signes féminins) : attribués à la Lune (jour) et à Vénus (nuit) ;
3. Gémeaux, Balance, Verseau (Signes masculins) : attribués à Saturne (jour) et à Mercure (nuit) ;
4. Cancer, Scorpion, Poissons (Signes féminins) : attribués à Mars.

[3] Les deux sons intérieurs d'un tétracorde (ici, la trite et la paranète des Conjointes) sont des sons mobiles qui, selon le genre mélodique, se situent de façon à faire apparaître entre eux des intervalles plus ou moins étendus, qui vont du ton (en diatonique) au demi-ton (en chromatique) et au quart de ton (en enharmonique). Or, les planètes, selon le signe du Zodiaque où elles se montrent, sont à leur apogée, à leur périgée, ou à une distance moyenne de la Terre. Cf. THÉON DE SMYRNE, p. 176 Hiller : « Quand le Soleil se montre en liaison avec les Gémeaux, il est à l'apogée ; quand il apparaîtra en liaison avec le Sagittaire, il sera au périgée ; quand il sera entre les deux, dans la Vierge et les Poissons, il sera à une distance moyenne. Quant aux autres planètes, en tout lieu du Zodiaque, elles sont à des distances maximales [= apogée], minimales [= périgée] ou moyennes et se déplacent à des vitesses maximales, minimales ou moyennes. » — Notons que les Gémeaux correspondent à la fin du printemps et au solstice d'été ; le Sagittaire, à la fin de l'automne, se trouve au solstice d'hiver ; la Vierge, à la fin de l'été, se trouve à l'équinoxe d'automne ; et les Poissons, à la fin de l'hiver, se trouvent à l'équinoxe du printemps.

[4] En genre enharmonique, le tétracorde des Conjointes (cf. n. 2, p. 223) présente à l'aigu une tierce majeure et au grave un quart de ton, soit respectivement l'intervalle incomposé le plus grand et l'intervalle le plus petit de ceux qu'on trouve dans le Grand Système Parfait.

[5] Cf. PLATON, *Epinomis*, 983a : « Chacun (des astres) est d'une grosseur prodigieuse. » (Trad. Éd. DES PLACES, C.U.F., 1956.)

[6] Soit les deux tétracordes qui, conjoints l'un à l'autre, se situent à l'aigu d'un Grand

attribuer aux régions du Zodiaque — en effet, la potentialité de ces régions est simple[1]. En revanche, les corps errants ayant une influence double — elle est différente selon que c'est la nuit ou le jour —, nous leur attribuerons à nouveau l'un ou l'autre des sons qui restent, faisant ainsi apparaître une opposition par rapport à leurs influences diurnes ; nous accorderons à ceux d'entre eux qui sont actifs ou laborieux le son masculin[2] ou celui qui, tout en étant mixte, a une prédominance masculine, et appliquerons à ceux qui sont plus faibles ou plus humides le son féminin ou celui qui a une prédominance féminine.

Ce n'est, bien sûr, qu'à propos des planètes qu'il est possible de
p. 123 trouver le proslambanomène, ‖ énoncé par la voyelle *epsilon*[3] : en

---

Système Parfait : les Disjointes et les Hyperbolées (du si_3 au la_4 en ton dorien).

[1] L'influence qu'exerce chaque quadrant du Zodiaque est unique à la différence de celle qu'exercent les « planètes », influence qui varie selon qu'elle s'exerce de jour ou de nuit.

[2] Voir le tableau p. 222 en note : τω est masculin ; τα est mixte avec prédominance masculine ; τη est féminin ; τε est mixte avec prédominance féminine.

[3] En réalité, la mèse aussi se solfiait par τε ; A.Q. en a parlé à propos des régions du Zodiaque (cf. p. 223, l. 4) et il n'a pas été explicitement question à cet endroit de la voyelle servant à solfier la mèse. Mais les « planètes » n'étant que sept, si on part du proslambanomène, on n'atteint pas la mèse (la_3 : cf. le tableau p. 222 en note), et ici on repart de la paramèse (si_3) pour atteindre en septième lieu la nète des Hyperbolées (la_4). La double série de sons attribués aux planètes va donc du la_2 au sol_2 et du si_3 au la_4 : de ce fait, chaque planète aura un double caractère. Voir les deux tableaux suivants et se rapporter au premier tableau qui figure en note p. 222.

Disjointes			Hyperbolées			
Paramèse	Trite	Paranète	Nète	Trite	Paranète	Nète
si	*do*	*ré*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*
τα	τη	τω	τα	τη	τω	τε ?
m	F	M	m	F	M	f ?
Lune	Mercure	Vénus	Soleil	Mars	Jupiter	Saturne

En récapitulant :

	au grave	à l'aigu
Lune :	f	m
Mercure :	m	F
Vénus :	F	M
Soleil :	M	m
Mars :	m	F
Jupiter :	F	M
Saturne :	M	f (?)

effet, les gens se plaisent à dire que cette lettre, comparable à la nature de la Lune, est le symbole de la génération, puisqu'elle provient de la somme du premier nombre pair et du premier impair[1].

XXII. Dès lors, il est possible de voir comment nous attribuerons les systèmes et les modes à chacun des dieux et à leurs semblables, selon qu'ils correspondent à leurs sons propres : nous attribuerons à la Lune et aux influences analogues l'octave qui part du proslambanomène[2] ; à Mercure et aux influences semblables le deuxième système[3] ; le troisième[4] à la troisième planète[5] et aux influences voisines ; le quatrième[6] à la quatrième et aux influences semblables, et ainsi de suite[7].

Au Zodiaque dans son ensemble, nous attribuerons un aspect[8] entier, mais à ses quadrants, à tour de rôle, les systèmes qui correspondent à leurs sons quand nous utilisons la consonance[9] au grave[10].

Il est amusant de constater qu'aux dires de Pline l'Ancien (*Histoire Naturelle*, II, 22), Pythagore, sans s'occuper, lui, de l'*éthos* des sons, aurait attribué aux sept « planètes » et au Zodiaque les huit degrés d'une octave en mode dorien *chromatique*, soit, en ton dorien, cette gamme ascendante :

mi	*fa*	*fa dièse*	*la*	*si*	*do*	*do dièse*	*mi*
Lune	Mercure	Vénus	Soleil	Mars	Jupiter	Saturne	Zodiaque

Comme Pline compte un ton au grave entre Terre et Lune, ce qui donnerait ici à la Terre le son *ré*, on constate que si, au lieu de noter en chromatique, on notait en enharmonique, on obtiendrait exactement la succession d'intervalles ascendants qui caractérise l'*harmonia* dorienne des « très très anciens » (cf. p. 52, l. 1–2) : ton – diésis – diésis – diton – ton – diésis – diésis – diton. Voir U. PIZZANI, *Plinio, Boezio e la teoria pitagorica dell'armonia delle sfere*, p. 198.

[1] *Epsilon*, cinquième lettre de l'alphabet grec, représente le chiffre 5 ; or, 5 = 2 + 3, soit le premier pair (2) plus le premier impair (3). — Rappelons que 1 n'était considéré ni comme un nombre impair, ni comme un nombre pair : cf. p. 188, n. 1. — Notons que le pair est féminin, tandis que l'impair est masculin.

[2] Soit l'octave la_2–la_3 (en ton dorien), qui a l'aspect du mode hypodorien. Le premier son au grave de cette octave se solfiait τε : il faut donc l'attribuer à une planète de caractère mixte à prédominance féminine (cf. chap. XXI ci-dessus).

[3] Soit l'octave si_2 (τα) – si_3, ou mode mixolydien.

[4] Soit l'octave do_2 (τη) – do_3, ou mode lydien.

[5] Vénus ; la quatrième planète sera le Soleil, et ainsi de suite (cf. chap. XXI ci-dessus).

[6] Soit l'octave $ré_2$ (τω) – $ré_3$, ou mode phrygien.

[7] Voir le diagramme à la note 2, p. 57.

[8] Entendons un aspect de la quarte (cf. p. 223, l. 1–3) : celui qui a le demi-ton au grave, p. ex. *la* – *si* bémol – *do* – *ré* (tétracorde des Conjointes).

[9] Comprenons : pour chaque son du tétracorde des Conjointes, son octave inférieure.

[10] Il s'agit de constituer quatre octaves avec un *si* bémol (ce qui va donner une série de

Viennent maintenant les sons restants[1], dont nous avons défini qu'ils correspondent aux influences nocturnes ; nous les prendrons dans l'ordre qui a été fixé[2], mais nous construirons l'octave vers le grave[3].

Pour finir, il n'est pas difficile de voir comment nous attribuerons à chacun l'espèce de rythme et d'instrument qui convient aux systèmes : là où il faut une énergie plus grande, nous recourrons à l'extrême[4], par similitude ; là où il faut une énergie moins forte, nous ferons un assemblage mixte en mêlant les extrêmes avec les moyens.

XXIII. Ces sons célestes ont entre eux des rapports. En effet, il s'est fait que le Zodiaque a été divisé en douze parties[5], ce qui correspond au

---

modes différents de ceux où les *si* seraient naturels). La première de ces octaves sera (en ton dorien) *la*$_2$ – *si* bémol – *do* – *ré* – *mi* – *fa* – *sol* – *la*$_3$ (soit le mode dorien) ; la deuxième sera *si* bémol – *do* – *ré* – *mi* – *fa* – *sol* – *la* – *si* bémol (mode hypolydien) ; la troisième sera *do* – *ré* – *mi* – *fa* – *sol* – *la* – *si* bémol – *do* (mode hypophrygien) ; la quatrième sera *ré* – *mi* – *fa* – *sol* – *la* – *si* bémol – *do* – *ré* (mode hypodorien). Il va sans dire que ces quatre modes se trouvaient déjà, mais transposés (avec des *si* naturels au lieu des *si* bémol), dans la série constituée au début de ce chapitre (voir les notes 2 à 4 et 6 p. 226), puisque cette série-là comportait sept modes différents, et qu'il n'existe que sept modes en tout.

[1] Soit le tétracorde des Disjointes et celui des Hyperbolées. A.Q. reprend dans ce chapitre les trois séries de sons qu'il a énumérées au chapitre XXI :

a. du proslambanomène au lichanos des Mèses (*la*$_2$ – *sol*$_2$) : les sept planètes (action diurne) ;

b. le tétracorde des Conjointes : Zodiaque ;

c. de la paramèse à la nète des Hyperbolées (*si*$_3$ – *la*$_4$) : les sept planètes (action nocturne).

[2] C'est-à-dire du grave à l'aigu : voir la liste des sons au Livre I (p. 29 sq.).

[3] Il n'y a que sept sons dans cette dernière série, et il en faut huit pour constituer une octave, c'est-à-dire un mode, d'où la nécessité de recommencer la série des modes par l'hypate des Hypates (*si*$_2$), octave grave de la paramèse, et de monter de degré en degré jusqu'à la mèse (*la*$_3$), octave inférieure de la nète des Hyperbolées, de façon à constituer les octaves *si*$_2$ (ΤΑ) – *si*$_3$ (mode mixolydien), *do*$_2$ (ΤΗ) – *do*$_3$ (mode lydien), *ré*$_2$ (ΤΩ) – *ré*$_3$ (mode phrygien), *mi*$_2$ (ΤΑ) – *mi*$_3$ (mode dorien), *fa*$_2$ (ΤΗ) – *fa*$_3$ (mode hypolydien), *sol*$_2$ (ΤΩ) – *sol*$_3$ (mode hypophrygien) et *la*$_3$ (ΤΕ) – *la*$_4$ (mode hypodorien). Un mode ayant le même caractère (masculin, féminin, ou mixte) que son degré initial, on a donc reconstitué le même tableau qu'à la note 3 de la page 225 : la Lune représente tantôt le mode hypodorien (ΤΕ = f) et tantôt le mixolydien (ΤΑ = m) ; Mercure représente tantôt le mode mixolydien (ΤΑ = m) et tantôt le lydien (ΤΗ = F) ; etc.

[4] Il s'agit des instruments les plus aigus, des rythmes les plus rapides. Cf. II, XVI, p. 163, l. 17 – p. 165, l. 3.

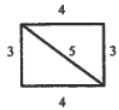
[5] Les douze signes.

nombre des tons qu'on a en musique[1] et au périmètre du triangle rectangle[2] : le premier triangle rectangle, nous le construisons, en effet, avec tous ses côtés exprimables en nombres rationnels. — C'est que les triangles rectangles dont les côtés seraient plus petits que ceux de ce triangle-type auront à tout le moins un côté irrationnel quand on voudra faire apparaître le carré de l'hypoténuse, qui vaut la somme des côtés[3] entourant l'angle droit : c'est pourquoi l'on dit que 5 est le premier nombre qui fait apparaître une diagonale exprimable en nombre
p. 124 rationnel, ‖ et on appelle diagonale rationnelle la diagonale du parallélogramme qui établit entre les côtés qui enferment ses angles droits un rapport épitrite[4] —. Un triangle semblable étant composé, comme je l'ai dit, de 3, 4 et 5, si on additionne les [nombres qui chiffrent les] côtés, on obtient la somme de 12. Ensuite, si nous additionnons 4 à chacun des deux autres nombres, nous faisons apparaître, avec l'un, le nombre 7[5], qui fait penser aux enfants qui viennent à terme à sept mois, et, avec l'autre, le nombre 9[6], qui fait penser aux enfants qui viennent à terme à neuf mois[7]. Chacun des deux calculs correspond à

---

[1] Une octave comporte six tons (cf. n. 3, p. 204) ; la double octave qu'embrasse un Grand Système Parfait en comporte donc douze. — L'expression d'A.Q. est peu précise.

[2] Ce qui suit montre que le triangle rectangle type est celui qu'on trouve en menant la diagonale d'un parallélogramme dont les côtés mesurent respectivement 3 et 4. Sa diagonale (= 5) est l'hypoténuse d'un triangle rectangle. Or, 3 + 4 + 5 = 12.



[3] Il s'agit évidemment du carré de ces côtés.

[4] Soit $\frac{4}{3}$. C'est le cas du triangle rectangle défini à la note 2 ci-dessus. Ce le serait aussi pour un triangle rectangle dont les côtés mesureraient 6, 8 et 10 unités. Preuve : $6^2 + 8^2 = 36 + 64 = 10^2 = 100$. Et ainsi de suite.

[5] 4 + 3 = 7.

[6] 4 + 5 = 9.

[7] D'autres coïncidences numériques étaient relevées par des pythagoriciens. Cf. ARISTOTE, *Métaphysique*, XIV, VI, 6, sq. : « Ils [= les pythagoriciens] disent aussi que les consonnes doubles ΞΨΖ sont des consonances et que c'est parce que celles-ci sont trois, que les doubles aussi sont trois [voir *littera* a en fin de cette note]. Qu'il puisse y avoir des tas de lettres comme celles-là, on n'en tient pas compte. En effet, [le groupe] ΓΡ pourrait s'écrire en un seul signe. Mais si l'on dit que seules ces trois consonnes doubles, à l'exclusion de toute autre, sont égales à deux lettres simples, c'est parce qu'il n'y a que trois régions dans la bouche et que, dans chaque région, une seule lettre, le sigma, s'applique à la lettre principale [voir *littera* b]. C'est là indiquer la vraie raison pour laquelle il y a seulement trois consonnes doubles ; ce n'est nullement parce que les consonances sont au nombre de

l'arrivée à terme d'un embryon humain, lequel naît d'un mélange de masculin et de féminin, comme le montre la nature des nombres additionnés[1].

Par ailleurs, si nous additionnons 3 et 5, qui sont tous deux mas-

---

trois, car il est de fait qu'il y a plus de trois consonances, alors qu'il ne peut y avoir plus de trois consonnes doubles [...]. Certains disent qu'il y a beaucoup de cas analogues. Par exemple, la mèse et la paramèse sont respectivement 9 et 8 [voir *littera* c], et l'hexamètre dactylique vaut 17 [voir *littera* d], soit un nombre qui équivaut à [la somme de] ces deux nombres ; il se scande comme suit : la partie de droite sur neuf syllabes et celle de gauche sur huit syllabes [voir *littera* e]. On dit aussi que, dans l'alphabet, la distance entre A et Ω est égale à celle qui existe sur les aulos entre le son grave et la note la plus aiguë [voir *littera* f], le nombre [de ces lettres et de ces sons] étant égal à la totalité du système céleste [voir *littera* g]. »

a. Le Ps.-Alexandre d'Aphrodise (833, 4–5) explique que les Chaldéens et les Babyloniens assimilent le Z à la quarte, le Ξ à la quinte et le Ψ à l'octave. Il ne s'agit bien sûr que des trois consonances fondamentales.

b. Les trois régions de la bouche sont le palais (où se situe la « gutturale » Ξ = κσ), les lèvres (où se situe la labiale Ψ = πσ) et les dents (où se situe la dentale Z = δσ).

c. En ton dorien, la mèse est *la*, et la paramèse, *si* ; l'intervalle entre elles est un ton majeur (rapport $\frac{9}{8}$).

d. Un hexamètre dactylique sans substitution, où chacun des cinq premiers pieds est un dactyle, comporte 17 syllabes (= 8 + 9) :

1 2 3 | 4 5 6 | 7 8 || 9 | 10 11 12 | 13 14 15 | 16 17
– ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – ◡ || ◡ | – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – ⏑

e. La césure trochaïque, la plus fréquente, coupe l'hexamètre dactylique en deux membres, respectivement de 8 syllabes (à gauche) et de 9 syllabes (à droite) : voir le schéma à la note précédente.

f. Il y a 24 lettres dans l'alphabet grec. Comment retrouver 24 dans le nombre des sons que donnent les aulos ? Deux solutions sont possibles :

1. ou bien on compte tous les degrés d'un Grand Système Parfait (soit 16 degrés en comptant la trite des Conjointes, *si* bémol en ton dorien), et dans ce cas il faut admettre que la famille des aulos (sens possible ici, puisque αὐλοῖς est au pluriel), comportant toute une variété d'instruments (cf. p. 61, n. 6 fin), couvrait au total une étendue de plus de deux octaves ;

2. ou bien on considère qu'il s'agit ici d'un seul aulos double (en grec, αὐλοῖ, au pluriel) couvrant l'étendue d'une seule octave ; dans ce cas, l'aulos étant connu pour avoir été l'instrument le plus apte à créer des successions de quarts de ton et une octave comportant six tons, on obtient bien le total de 24 quarts de ton. C'est cette dernière explication que semble préconiser le pseudo-Alexandre d'Aphrodise dans son *Commentaire de la Métaphysique d'Aristote* (éd. Michael HAYDUCK, Berlin, 1891), 835, 6–9.

g. Le Ps.-Alexandre (835, 16–18) compte comme suit : 12 signes du Zodiaque + 8 sphères (sphère des étoiles fixes, les cinq planètes connues, Soleil et Lune) + 4 éléments (eau, terre, air, feu). Au total : 24.

[1] 4, nombre pair, est féminin ; 3 et 5, impairs, sont masculins.

culins, nous faisons apparaître l'enfantement d'un embryon mal nourri et mort-né, un enfantement à huit mois.

Mais si nous additionnions le cube de chacun des côtés — la nature d'un corps solide étant d'avoir une troisième dimension[1] —, nous obtiendrions 216[2], ce qui correspond à peu près au nombre des [jours pendant lesquels ont été portés les] enfants arrivant à terme à sept mois.

Ensuite, si nous multiplions l'un par l'autre les trois côtés, et que nous ajoutions le résultat au total qu'on vient de dire, nous obtenons le nombre des [jours pendant lesquels ont été portés les] enfants arrivant à terme à neuf mois, soit 276[3].

Dans chacun des deux résultats, il y a un excédent de 6 ; or, 6, pour la raison que nous avons dite plus haut[4], est le nombre du mariage.

Mais la figure[5] peut aussi faire apparaître les quatre rapports rythmiques[6]. En effet, la droite qui mesure trois unités pourrait, en se divisant, faire apparaître le rapport double[7]; celle qui mesure quatre unités révélerait le rapport égal[8]; celle qui en mesure cinq révélerait le rapport sesquialtère[9]. Quant aux droites entourant l'angle droit, elles font apparaître le rapport épitrite[10]. Platon[11] parle également de « la racine épitrite étroitement liée au nombre cinq ».

Voilà pourquoi, en divisant le Zodiaque en douze[12] et en multipliant d'une part par le premier nombre parfait[13], soit 12 x 3, nous avons le nombre des 36 divisions qui sont appelées « celles qui règlent

---

[1] Le grec dit « une profondeur ». Or, κατὰ βάθος (« en profondeur ») équivaut à l'expression « au cube ».

[2] $3^3 + 4^3 + 5^3 = 27 + 64 + 125 = 216 = 6 + 210$ (210 = 7 x 30 jours).

[3] $3 \times 4 \times 5 = 60$; $60 + 216 = 276 = 6 + 270$ (270 = 9 x 30 jours).

[4] Cf. p. 191, l. 2–5 et n. 4.

[5] Celle du triangle rectangle rationnel : cf. p. 228, l. 2–3 et n. 2.

[6] Cf. p. 81, l. 11 à p. 82, l. 10.

[7] $3 = 2 + 1$, d'où $\frac{2}{1}$, rapport entre *thésis* et *arsis* de l'iambe, p. ex.

[8] $4 = 2 + 2$, d'où rapport $\frac{2}{2} = \frac{1}{1}$, rapport du dactyle, p. ex.

[9] $5 = 3 + 2$, d'où $\frac{3}{2}$, rapport du péon, p. ex.

[10] 3 et 4, d'où $\frac{4}{3}$, rapport du rythme épitrite.

[11] *République*, VIII, 546c, où il est question du triangle rectangle rationnel et des deux « harmonies » qu'on peut produire au départ des nombres 3, 4 et 5 :
$(3 \times 4 \times 3)\ (3 \times 4 \times 3)\ (5 \times 4 \times 5)\ (5 \times 4 \times 5) = 36^2 \times 100^2 = 12.960.000$ et
$(3 \times 3 \times 3)\ (4 \times 3 \times 4)\ (5 \times 4 \times 5)\ (5 \times 4 \times 5) = 27 \times 48 \times 100^2 = 12.960.000$.

[12] Les douze signes. Or, $12 = 3 + 4 + 5$; cf. p. 227, l. 11 à p. 228, l. 3 et n. 2.

[13] Cf. p. 186, n. 5.

l'heure natale[1] »; d'autre part, comme ces divisions exercent leur in-
p. 125 fluence de dix en dix jours, si, à nouveau, ‖ nous multiplions 36 par 10, autre nombre parfait[2], nous obtenons le terme 360, nombre égal à celui des degrés du cercle entier.

Il n'y a que quatre angles droits au centre[3]: il se fait que chacun de ces droits est divisé en trois angles aigus par les diamètres tracés à partir des points de la circonférence qui déterminent les douze signes du Zodiaque[4]. Si on prend ensemble deux de ces angles, on a un angle en aspect hexagonal[5], qui fait apparaître le rapport

---

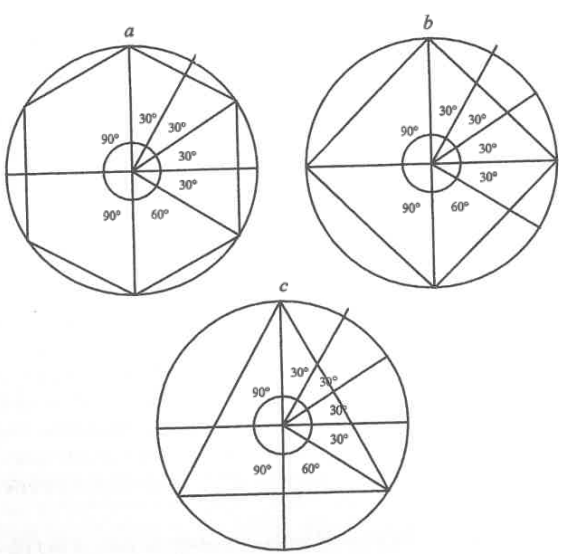
[1] Chacun des douze signes du Zodiaque a été divisé en trois décans, soit au total 36 décans, dont chacun, d'une durée d'une dizaine de jours, occupe 10 degrés sur le cercle du Zodiaque. En astrologie, l'influence que subit une personne dépend du décan de sa naissance. Platon n'emploie pas le terme δεκανός ; A.Q. l'évite donc.

[2] 10 est la somme des quatre premiers nombres (1 + 2 + 3 + 4), qui constituent la *tétractys* pythagoricienne, fondement de toute chose. 36 est la somme des huit premiers nombres (1 + 3 + 5 + 7) + (2 + 4 + 6 + 8). C'est la « grande *tétractys* ».

[3] Le cercle (360°) se divise en quatre angles droits de 90°.

[4] Chaque signe du Zodiaque occupe 30° du cercle total ; un angle de 30° est évidemment aigu.

[5] Soit un angle de 60° ; il y en a six en tout dans un cercle. Si on relie entre eux les points marqués sur une circonférence tous les 60°, on obtient la figure d'un hexagone inscrit. C'est pourquoi chaque angle de 60° est dit « en aspect hexagonal » (fig. *a* ci-dessous).



égal[1]; trois angles de 30° pris ensemble donnent un angle en aspect quadrat[2]: celui-ci donne, avec l'angle en aspect hexagonal, le rapport sesquialtère[3]; quatre angles de 30° pris ensemble donnent un angle en aspect triangulaire[4], et si l'on met en rapport cet angle avec chacun des angles susdits, on obtient tantôt le rapport épitrite[5], et tantôt le rapport double[6]. Cinq angles de 30° pris ensemble ne donnent avec les angles précités aucun des rapports harmoniques : l'angle de 150° fait donc une droite dissonante et sans conjonction avec le cercle. Six angles de 30° pris ensemble[7] sont en consonance avec toutes les valeurs d'angles ci-dessus mentionnées[8]; l'angle de 180° fait apparaître le diamètre.

Par rapport harmonique, j'entends un rapport qui, en comparant un nombre plus petit à un plus grand, fait apparaître en puissance, et sans qu'intervienne une division, le nombre plus petit comme se trouvant en consonance— en effet, il se fait que le son le plus grave est contenu en puissance dans le son le plus aigu[9] —. J'appelle rapport rythmique celui qui est réalisé quand un nombre[10] est partagé d'une façon particulière, d'une part en *thésis* et d'autre part en *arsis*.

---

[1] En effet, $60 = 30 + 30$. Or, $\frac{30}{30} = \frac{1}{1}$, rapport égal.

[2] Si on relie entre eux les points de la circonférence marqués de 90° en 90°, on obtient un carré inscrit (fig. *b*, p. 231, n. 5).

[3] $\frac{90}{60} = \frac{3}{2}$ (rapport de la quinte).

[4] Si on relie entre eux les points de la circonférence marqués de 120° en 120°, on obtient un triangle inscrit (fig. *c*, p. 231, n. 5).

[5] $\frac{120}{90} = \frac{4}{3}$ (rapport de la quarte).

[6] $\frac{120}{60} = \frac{2}{1}$ (rapport de l'octave)

[7] Soit 180° ou deux droits. Cet angle partage le cercle en deux moitiés égales.

[8] $\frac{180}{120} = \frac{3}{2}$; $\frac{180}{90} = \frac{2}{1}$; $\frac{180}{60} = \frac{3}{1}$ (douzième) ; $\frac{180}{30} = \frac{6}{1} = \frac{3}{1} \times \frac{2}{1}$ (redoublement de la douzième).

[9] Dans un rapport comme $\frac{2}{1}$, le terme 2, au dire des Grecs, représente le son le plus aigu. Or, 2 contient en puissance 1, soit le terme qui représente le son le plus grave. Comme les pythagoriciens calculaient les intervalles en divisant la corde du « canon » en longueurs diverses, on aurait attendu l'inverse, puisqu'une corde mesurant deux unités sonne à l'octave *grave* de celle qui n'en mesure qu'une. Le calcul pythagoricien rendrait mieux compte du nombre des vibrations, puisqu'un son de fréquence double sonne à l'octave *supérieure* de celui dont la fréquence est la moitié. (Cf. Th. REINACH, *La Musique grecque*, p. 23).

[10] Il s'agit d'un nombre de syllabes ou de notes constituant un pied ou un rythme.

7. L'ÂME, « HARMONIE »

XXIV. Des consonances qu'on vient de rencontrer et des caractères que nous avons attribués aux sons, si on veut déduire également la façon dont sont déterminées par avance[1] les naissances, on ne fera pas fausse route ; au contraire, si, dans la constitution du corps, dans l'âme, dans les caractères, dans les actes de la vie et le genre d'existence, on observe le féminin, le masculin et le mixte, qui sont le propre des sons, si on observe aussi le fait que les figures[2] sont en consonance ou en dissonance, on se fera une idée qui ne sera ni grossière, ni éloignée de la vérité.

Certes, des philosophes anciens ont affirmé que ce n'est pas seulement le corps de l'Univers, mais son âme aussi qui est constituée par
p. 126 des nombres consonants, ainsi qu'on peut l'observer. En effet, ‖ le divin Platon, dans le *Timée*[3], s'exprime à peu près en ces termes : « Le démiurge de l'âme prit l'essence moyenne entre l'essence indivisible[4] et l'essence divisible[5], puis il combina avec la moyenne des essences les moyennes entre la nature du Même et celle de l'Autre, [respectivement] indivisible et divisible, et il fit un mélange de ces trois moyennes. Alors il partagea le mélange total selon ces nombres : pairs et impairs. » Donc, Platon multiplie les pairs jusqu'à atteindre 8 selon la progression de raison double et les impairs jusqu'à atteindre 27 selon la progression de raison triple[6].

Certains[7] prétendent que Platon s'est exprimé ainsi pour rendre

---

[1] Par l'astrologie.

[2] P. ex. l'hexagone, le carré, etc., dont il a été question au chapitre précédent à propos des angles divisant le Zodiaque (cf. p. 231 sq.).

[3] 35a. — La citation n'est pas littérale. Il s'agit du passage où Platon évoque la composition, réalisée par le Démiurge, de l'Âme du monde.

[4] C'est la substance éternelle et immatérielle.

[5] C'est la substance matérielle.

[6] Au départ de la série 1, 2, 3, 4, 9, 8, 27 (*sic*, avec 8 après 9 : cf. PLATON, *Timée*, 35b), on a construit les deux progressions géométriques 1–2–4–8 (raison 2) et 1–3–9–27 (raison 3). — 8 est le cube du premier pair (soit 2) ; 27 est le cube du premier impair (soit 3 : cf. n. 1, p. 188). — Pour plus de détails sur la construction de l'Âme de l'Univers, on lira l'article de Bernhard KYTZLER, *Die Weltseele und der musikalische Raum (Platon Timaios 35a ff.)*.

[7] Le rapport entre l'âme et le nombre a suscité maintes controverses dont les commentateurs anciens nous ont conservé les échos. Cf. PLUTARQUE, *De la génération de l'âme*, 1023b : « Les disciples de Posidonius [...] ont affirmé que l'âme, constituée selon le nombre, qui donne sa cohésion à tout système harmonisé, est l'idée de ce qui est étendu partout. En effet, disent-ils, les nombres sont rangés entre les premiers intelligibles et les perceptibles, et il est normal que l'âme, qui possède le caractère invisible des intelligibles et la

compte du fait que l'âme agit par les nombres : l'âme individuelle, quand il s'agit d'opérations concernant les activités professionnelles ; l'âme universelle, quand il s'agit d'opérations concernant la nature. D'autres, plus rigoureux, affirment que l'expression de Platon fait apparaître le caractère propre de la puissance[1] et de l'essence de l'âme[2].

En effet, d'une part, les exposés portant sur des nombres, dont la nature est en dehors des corps, révèlent[3] l'origine immatérielle de

---

passivité des perceptibles, ait son essence entre les deux. » — La notion même de « nombre » était interprétée différemment. Plotin, qui consacre aux nombres toute une section de ses *Ennéades* (VI, 6[34]), dit (§4) : « En disant que les hommes sont arrivés à l'idée de nombre grâce à la différence entre jours et nuits, et en faisant ainsi dériver la notion de nombre de l'altérité qui existe dans les réalités, Platon veut peut-être dire que les choses dénombrées produisent le nombre grâce à leur altérité : il se forme par une opération de l'âme qui parcourt une chose après l'autre, et il apparaît quand l'âme compte [...]. Mais quand Platon dit que la substance est dans le nombre véritable et le nombre dans la substance, il affirme, au contraire, que le nombre existe en lui-même. » (Trad. Ém. BRÉHIER, C.U.F., 1954, légèrement modifiée.)

[1] En philosophie aristotélicienne, la puissance s'oppose à l'acte.

[2] « Des éléments dont se compose l'Âme du Monde, et par suite la partie immortelle de notre âme, le plus important, le seul qui demeure, c'est le nombre. » (A. RIVAUX, Notice introductive au *Timée*, C.U.F., 1925, p. 51.)

[3] La forme δεικνῦσιν (de δεικνύω, je montre) donnée ici par Winnington-Ingram équivaut à δεικνύασιν, 3e personne du pluriel de l'indicatif présent actif de δείκνυμι (cf. P. DE VECCHI et F. SACCHI, *Verbi greci*, Milan, Bignami, 1984 [tipografia 1993], p. 200, s.v. δεικνῦσι). — Aucun manuscrit d'A.Q. ne présente δεικνῦσιν ni δεικνύασιν ; un manuscrit de Naples donne δεικνύσιν ; les autres ont δείκνυσιν (voir l'*Appendix* de l'édition Winnington-Ingram, p. 144, note à la page 126.15). — À propos de la forme rare que Winnington-Ingram a préconisée ici avec bonheur, Moeris l'Atticiste, grammairien grec du IIe s. ap. J.-C., écrit dans son *Lexicon Atticum* (éd. I. BEKKER, Berlin, 1833, p. 194, l. 29–30) : « Les Attiques emploient la forme δεικνῦσι, propérispomène ; les Grecs emploient δεικνύουσι ; les Attiques postérieurs emploient δεικνύασι. » — Un grammairien byzantin du XIIIe–XIVe s. atteste, lui aussi, l'existence de δεικνῦσι : voir *Thomae Magistri sive Theoduli Monachi ecloga vocum atticarum*, éd. Fr. RITSCHL, Halle, Typis Orphanotrophei, 1832, p. 168.16–169.5 : « Ζευγνύασι est préférable à ζευγνῦσι ; quant à la forme ζευγνύουσι, elle appartient à la langue courante. Il en va de même pour κτιννύασιν ou κτιννῦσιν [...] et pour δεικνύασιν ou δεικνῦσιν. Hérodote écrit dans son Livre II [§ 86] : Quand on leur apporte un mort, ils [= les embaumeurs égyptiens] montrent [δεικνύασι] à ceux qui l'ont apporté [...]. » — Si nous consultons les éditions d'Hérodote, nous constatons que, dans la phrase dont Thomas (ou Théodule) cite le début, la plupart des manuscrits ont δεικνύουσι ; δεικνύασι se trouve dans les trois manuscrits les plus anciens (Xe–XIe s.) ainsi que chez un philosophe chrétien du IIe s. ap. J.-C., Athénagoras d'Athènes, qui cite le passage d'Hérodote (*Supplicatio pro Christianis*, 28, 50, in *Athenagorae Philosophi Atheniensis Opera*, éd. J. C. Th. OTTO, Iena, Fr. Mauke, 1857, p. 152). — Ajoutons que dans son édition d'Hérodote (Paris, Firmin-Didot, 1862), C. Müller imprime, au passage en question, la forme δεικνῦσι.

l'âme ; d'autre part, les multiplications opérées par raisons[1] et progressions révèlent la descente de l'âme vers les profondeurs. La progression de raison 2 — en effet, 8 est le cube de 2 — représente la profondeur d'un corps solide, celle que nous appelons physique — c'est une dimension périssable et divisible — ; la progression de raison 3 — en effet, 27 est le cube de 3 — révèle le caractère qu'avait l'âme à son origine[2] : incorporelle, indivisible et propre à l'action. C'est que l'âme se sert aussi du caractère solide du corps auquel elle doit d'avoir pris une profondeur[3], et souvent elle s'y oppose par le psychique — lequel est le plus fort —. Parfois elle se tourne vers le meilleur, qui, en raison de l'indivisible, provient, nous en avons convenu, de l'impair auquel ressemblent les êtres incorporels ; parfois elle se tourne vers le pire, dont la nature est le pair, divisible comme toute nature corporelle.

Les plus grands biens de l'âme, on les a dits semblables aux termes exposés[4]. En effet, les quatre vertus, dit-on, ne font pas autre
p. 127 chose que ressembler à des nombres : ‖ la sagesse est analogue à l'unité — car la connaissance de chaque chose est unique et simple — ; le courage est analogue au nombre deux et proche du deuxième lieu, puisqu'il évoque un élan d'un état vers un autre, un changement ; la tempérance ressemble au nombre trois, car elle est un mélange bien proportionné, un juste milieu entre le trop peu et l'excès ; la justice ressemble au nombre quatre — car celui-ci est le premier nombre à faire apparaître l'égalité, puisqu'il est formé par deux nombres égaux pris également deux fois[5].

On dit, par ailleurs, que, parmi les biens physiques, la force correspond au courage — d'où également au nombre deux — ; la beauté, à la tempérance — d'où également au nombre trois — en raison des bonnes proportions entre les membres et entre les carnations ; la santé, à la justice, en raison de la concorde qu'elles font toutes deux régner entre les parties.

---

[1] Dans le sens mathématique. Ici, raison 2 et raison 3.

[2] Les mots « à son origine » traduisent κατὰ τὴν αὐτῆς (*sic* avec l'esprit rude) ἀρχὴν, suggestion de Winnington-Ingram.

[3] Soit une troisième dimension.

[4] On n'a pas conservé le texte qui constitue pour ce passage la source d'A.Q.

[5] $2 \times 2 = 4$.

Mais comme nous ne voyons dans le domaine physique rien qui ressemble à la sagesse, c'est à bon droit que [nous la représentons][1] par le nombre sept.

Nous voyons que le sage[2] établit doublement le rapport qui a trait à l'âme : d'un côté, il assigne selon les doubles et les pairs des places à l'élément passif, au corporel ; d'un autre côté, selon le triple et l'impair, il assigne des places à l'élément rationnel, à l'incorporel, tous deux se rattachant à la seule unité, comme à une seule origine, à une seule cause.

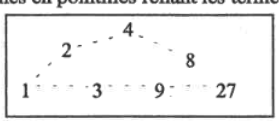
Le diagramme[3] éclairera cela. Il contient, selon la double tétractys, toutes les proportions géométriques et harmoniques[4], et il présente en une droite les nombres impairs et en une circonférence les pairs. En effet, dans un corps, le circulaire est préférable, car il est plus léger et

---

[1] Est-il téméraire de combler ainsi la lacune que présente ici le texte des manuscrits ? Winnington-Ingram a renoncé à combler cette lacune. A.Q. semble s'exprimer ici personnellement. Or, 7 étant un nombre premier, non divisible, il pouvait, selon lui, être mis en rapport avec la sagesse, que l'on a comparée avec l'unité, indivisible elle aussi (voir p. 235, l. 17–18).

[2] Platon, dans le *Timée*, 35b.

[3] Les manuscrits n'ont pas trace de ce diagramme. En se fondant sur un passage de Proclos (*Commentaire du Timée*, III, p. 192 sq. et 198), Meibom l'a reconstitué comme suit (pour la clarté, j'ajoute les lignes en pointillés reliant les termes) :



On retrouve là les nombres et les progressions que Platon énumérait dans le *Timée* (cf. n. 6, p. 233). Ce diagramme tient compte de la disposition décrite par A.Q. : les nombres pairs (progression de raison 2) en cercle et les nombres impairs (progression de raison 3) en ligne droite ; l'unité (1) est à l'origine de chaque progression.

[4] Les progressions 1–2–4–8 et 1–3–9–27 (celles du diagramme) sont géométriques. On y découvre donc des moyennes géométriques, mais aucune moyenne harmonique. Dans la proportion 6–8–9–12, 8 est moyenne harmonique ($8 = 6 + \frac{6}{3} = 12 - \frac{12}{3}$) et 9 est moyenne arithmétique ($6 + 3 = 9$; $9 + 3 = 12$) ; dans la proportion 6–9–12–18, 9 est moyenne harmonique ($9 = 6 + \frac{6}{2} = 18 - \frac{18}{2}$) et 12 est moyenne arithmétique ($6 + 6 = 12$; $12 + 6 = 18$). Chacune de ces deux dernières proportions fait apparaître l'octave ($\frac{2}{1} = \frac{4}{2} = \frac{12}{6} = \frac{18}{9}$), la quinte ($\frac{3}{2} = \frac{9}{6} = \frac{18}{12}$) et la quarte ($\frac{4}{3} = \frac{8}{6} = \frac{12}{9}$). — Le passage du *Timée* dont tout ce passage est inspiré (voir n. 1, p. 237) ne fait allusion qu'aux proportions 6–8–9–12 et 6–9–12–18, où apparaissent des moyennes harmoniques et *arithmétiques*, mais aucune moyenne *géométrique*. Le texte d'A.Q. aurait-il dû présenter ici le terme « arithmétique » au lieu de « géométrique » ? — Le diagramme comportait peut-être les deux séries de proportions (voir la suite du texte).

plus pur, tandis que ce qui est en ligne droite est plus lourd et plus matériel ; mais dans une âme, c'est le rectiligne, le droit, qui constitue le bien : il l'emporte, en effet, par son égalité et son homogénéité, tandis que l'autre lui est inférieur — il s'agit du caractère variable de l'élément passif, indiqué par le dessin contourné de la ligne, laquelle
p. 128 suggère à la fois concavité et ‖ convexité[1].

Voilà pourquoi les conteurs de légendes grecs ont, non sans raison, attribué la houlette[2] à Pan : il n'est pas illogique, en effet, que le dieu qui tire son nom de l'animation de l'Univers[3] utilise un instru-

---

[1] Un passage du *Timée* de Platon (35a sqq.) éclairera tout ceci : « De la substance indivisible, qui se comporte toujours selon le Même, et de la substance divisible qui est dans les corps, il [= le Démiurge] a composé, en les mélangeant, une moyenne, comprenant et la nature du Même et la nature de l'Autre. […] Puis il a pris ces trois substances et les a combinées toutes trois en une forme unique, harmonisant […] avec le Même la substance de l'Autre […]. Puis il a partagé le tout en […] portions, partageant comme suit : 1–2–3–4–9–8–27. Ensuite il a comblé les intervalles doubles [12 = 2 × 6, d'où la série 6–8–9–12] et triples [18 = 3 × 6, d'où la série 6–9–12–18] […] de façon que dans chaque intervalle il y eût deux moyennes. La première surpasse un extrême et est surpassée par l'autre d'une même fraction de chacun d'eux [= moyenne harmonique] ; la seconde surpasse un extrême d'une quantité égale à celle dont elle est elle-même surpassée par l'autre [= moyenne arithmétique]. De ces relations naissent, dans les intervalles ci-dessus désignés, des intervalles nouveaux : $\frac{3}{2}$, $\frac{4}{3}$, $\frac{9}{8}$. À l'aide de l'intervalle $\frac{9}{8}$, le Démiurge a comblé tous les intervalles de $\frac{4}{3}$, laissant subsister de chacun d'eux une fraction telle que l'intervalle restant [= le *limma*] fût défini par le rapport $\frac{256}{243}$ […] Toute cette composition, il la coupa en deux dans le sens de la longueur, croisa les deux moitiés l'une sur l'autre, en faisant coïncider leurs milieux, à la façon d'un X, et les courba pour les joindre en cercle, unissant entre elles les extrémités de chacune au point opposé à leur intersection. Il les enveloppa du mouvement uniforme, tournant sur soi-même, et des deux cercles, il fit l'un extérieur et l'autre intérieur. Le mouvement du cercle extérieur, il le désigna pour être le mouvement de la substance du Même ; le mouvement du cercle intérieur, il le désigna pour être celui de la substance de l'Autre. Le mouvement du Même, il l'orienta suivant le côté d'un parallélogramme, de la gauche vers la droite ; celui de l'Autre, suivant la diagonale, de la droite vers la gauche. Il donna la prééminence à la révolution du Même […] car seule il la toléra sans division. Au contraire, ayant […] divisé la révolution intérieure, il en fit sept cercles inégaux […]. Il commanda à ces cercles d'aller en sens contraire les uns des autres et il voulut que trois d'entre eux fussent mus avec des vitesses égales et les quatre autres avec des vitesses à la fois différentes les unes des autres et différentes de celles des trois premiers, mais toujours selon des rapports réguliers. » (Trad. A. RIVAUD, 1925, légèrement modifiée.)

[2] Bâton courbé à son extrémité. Sa partie courbe faisant suite au manche droit peut évoquer le double mouvement que le *Timée* attribue à l'Univers : rectiligne (cercle du Même) et circulaire (cercle de l'Autre).

[3] Pan (Πάν, Πανός) a été souvent assimilé au Tout (τὸ πᾶν). Cf. PLATON, *Cratyle*,

ment qui fait penser à cette animation et qu'il en fasse son attribut honorifique.

Parmi les proportions du diagramme que nous avons présenté, les proportions arithmétiques, où l'on observe l'égalité des différences[1], révèlent la propriété de l'âme, qui est formée de parties toutes semblables ; les proportions géométriques, où les différences n'ont pas la même valeur[2], révèlent la dimension [hétérogène] du corps ; les proportions harmoniques, qui se trouvent établir une symétrie dans les deux sens[3], font apparaître la constitution d'un être vivant, composé d'une âme et d'un corps.

Nous avons parlé antérieurement[4] de la théorie qui fait suite à celle-là et qui a trait au rapport $\frac{256}{243}$. [Platon] établit la consonance des parties de l'âme grâce au premier consonant, l'épitrite[5]. Le rapport qui a trait à cette consonance signifie l'animation dans le sens de la longueur et de la largeur[6], alors que l'âme, lors de son éloignement total, devient propre à ajouter la profondeur[7].

Les deux cercles[8] montrent le mouvement circulaire des apparences vers l'Idée maîtresse, mouvement semblable à celui d'une voix qui monte vers l'aigu et redescend vers le grave. L'un de ces cercles, constitué par la *tétractys* selon les nombres pairs[9], révèle la partie active de l'âme de l'Univers, partie unie au corps ; l'autre, constitué par la *tétractys* selon les nombres impairs, révèle sa partie spéculative, la plus divine, celle qui, tout en restant au dehors, se rapproche de l'être le

---

408c : « C'est [...] à bon droit que celui qui fait *tout* connaître [ὁ πᾶν μηνύων] [...] sera nommé Pan [Πὰν] [...] » (Trad. L. MÉRIDIER, C.U.F., 1961.)

[1] Comprenons : « entre un terme et le précédent ». Ainsi, dans la progression 1–2–3–4 (2 – 1 = 1 = 3 – 2, etc.). Idem pour 6–9–12.

[2] Dans la progression 1–2–4–8, $2 - 1 \neq 4 - 2$, etc.

[3] Dans la progression 6–8–12, $8 = 6 + \frac{6}{3} = 12 - \frac{12}{3}$.

[4] Cf. p. 179, n. 5 et p. 180, l. 14–15.

[5] Soit la quarte, qui est la plus petite consonance. ($\frac{4}{3}$ = épitrite).

[6] 4 est un carré (2^2), c'est-à-dire une surface, caractérisée par ces deux dimensions.

[7] 3 est la puissance à laquelle il faut élever un nombre pour obtenir un cube, caractérisé par trois dimensions. Quand l'âme, s'éloignant complètement de son séjour initial, « descend » pour prendre corps, elle assume la troisième dimension, celle qui caractérise les solides.

[8] Il s'agit des cercles qui figuraient dans le diagramme disparu et qui représentaient le cercle du Même et celui de l'Autre. Cf. n. 1, p. 237.

[9] La grande *tétractys*, dont le total est 36, se décompose en deux groupes, l'un impair et l'autre pair, soit (1 + 3 + 5 + 7) + (2 + 4 + 6 + 8) = 16 + 20 = 36.

meilleur. C'est ainsi qu'il[1] appelle l'un le cercle du Même : il révèle le caractère inaltérable de l'essence intelligente ; l'autre, il l'appelle le cercle de l'Autre : il montre distinctement le caractère instable de la nature passive et irrationnelle.

Voilà ce qu'on peut dire sur ce sujet.

8. RÉFLEXIONS ANNEXES

XXV. Le raisonnement montre que c'est le transport inspiré qui est l'origine la plus naturelle, la toute première origine de la mélodie. On raconte que l'âme, une fois descendue vers ce monde-ci, avait perdu la raison ; elle ne pouvait dès lors que tomber dans l'ignorance ‖ et
p. 129 l'oubli, à cause de l'hébétude matérielle ; elle était donc remplie de trouble et d'épouvante et, pendant quelque temps, restait là à chanceler au moment même de la génération ; au cours de sa vie ici-bas, selon certains cycles, elle déraisonnait plus ou moins et ne jouissait guère de la sagesse[2]. Il fallait donc, à ce qu'on dit, calmer l'âme, laquelle n'avait que trop de folie par suite de l'ignorance profonde et de l'oubli où elle se trouvait. On y est arrivé grâce à la mélodie, soit en apaisant par une sorte d'imitation l'irrationnel de sa nature — c'est ce que font les hommes de mœurs sauvages et assez proches des animaux —, soit en détournant de soi la frayeur en question, et cela en faisant intervenir l'ouïe et la vue — c'est ce que font les hommes cultivés et naturellement modérés.

Voilà pourquoi, dit-on, les rites bachiques et toutes les cérémonies de même sorte sont tenus en une certaine estime ; c'est qu'ils visent à ce que les transports des êtres plus incultes — ceci étant dû à leur genre de vie ou au hasard — soient purifiés par les mélodies et les danses, sources de plaisir au cours de ces rites.

Que toute passion soit une folie, même Homère le montre, quand il dit[3], à propos de la femme saisie d'un transport passionnel par suite de son désir :

---

[1] Il s'agit de Platon ou du Démiurge lui-même, si on se réfère au *Timée* (35c ; cf. n. 1, p. 237), où c'est le Dieu qui « donne leurs noms » aux deux cercles qu'il a créés. On notera que le verbe ἐπιφημίζω employé là dans le *Timée* est précisément le même ici chez A.Q. Si on lisait οὗτος (celui-là) au lieu de οὕτω (ainsi) au début de notre phrase, il s'agirait évidemment du Dieu, « l'être le meilleur », et il n'y aurait plus d'équivoque. Dans ce cas, il faudrait lire aussi « [Le Démiurge] » au lieu de « [Platon] » à la l. 12 de la p. 238.

[2] Les mots « elle déraisonnait » et « guère de la sagesse » traduisent <παραπαίειν, τῆς δὲ φρονήσεως ἧττον>, suggestion de Winnington-Ingram.

[3] *Iliade*, VI, 160. — Il s'agit, dans ce vers, d'Antée, éprise de Bellérophon.

La femme de Proetos était folle d'amour

et à propos du dieu[1] qui se lamente sur la mort de son fils :

Ô fou ! perds-tu la tête ?

Des sages, de leur côté, le montrent également quand ils appellent toute passion « une petite attaque[2] ». Leur argument est convaincant si l'on songe aux excès. En effet, si le point culminant de toute affection est une folie, il est clair que les autres degrés d'affection sont de petites folies, mais que, s'il s'y mêle quelque réflexion, ce désagrément s'estompe plus ou moins[3]. ‖

p. 130 Parlons à présent de la mélodie, celle qui procède par fragments de systèmes[4] aussi bien que toute mélodie qui se rattache à la composition mélodique dans son ensemble[5]. La première se déroule en ligne droite[6]; telle autre résulte d'un changement d'ordre des lettres[7]: parmi celles-ci, la première[8], en tant que symbole de la génération, doit être

---

[1] *Iliade*, XV, 128. — Il s'agit d'Arès, qui prétend être le père du héros minyen Askalaphos, tué au combat par Déiphobos. Pour venger son fils, Arès veut quitter l'Olympe et aller attaquer en personne les Achéens. Athéna l'arrête et lui lance cette apostrophe violente.

[2] On songe à Horace, *Épîtres*, I, II, 62 : « La colère est une courte folie. » — Sénèque rappelle (*De la colère*, I, I, 2) que « certains sages ont dit que la colère était une courte folie » (trad. A. BOURGERY, C.U.F., 1942).

[3] Cf. PLATON, *Phèdre*, 265a–b : « Nous avons dit que l'amour est une espèce de folie [...]. Et il y a deux sortes de folie, l'une provenant des infirmités humaines et l'autre, d'une délivrance des habitudes coutumières, délivrance accordée par les dieux [...]. De cette folie divine, nous avons distingué quatre subdivisions, attribuées à quatre dieux : la folie prophétique, nous la disons inspirée par Apollon, la folie mystique, par Dionysos, la folie poétique, par les Muses, et la folie amoureuse — la meilleure à notre avis —, par Aphrodite et Éros. »

[4] C'est-à-dire qui suit l'ordre normal des sons conjoints qui s'inscrivent dans telle ou telle partie d'un système. P. ex. cette montée de quatre sons conjoints pris dans un aspect d'octave mixolydien (Pöhlmann, n° 1, l.4) :

(φρέ-)νας δο-νεῖ(-τω)

[5] Cf. p. 72, l. 7 à p. 73, l. 4.

[6] Voir la note 4 ci-dessus.

[7] C'est-à-dire « des sons », lesquels s'énonçaient à l'aide des syllabes τε, τα, τη, τω (cf. II, XIV). Il s'agit cette fois d'une mélodie procédant par intervalles, où les sons n'apparaissent pas dans l'ordre ordinaire.

[8] Soit l'*epsilon*, qui sert à solfier le proslambanomène (et la mèse). Cf. p. 154, n. 10.

rattachée à la terre ; la deuxième[1], participant aussi du caractère masculin, doit être rattachée à l'eau, grâce à laquelle la nature produit les naissances[2] sur terre ; la troisième[3], à l'air, puisqu'elle est féminine et qu'elle fait apparaître le caractère versatile de cet élément et ce qu'il y a de plus passif ; la quatrième[4], au feu, l'élément le plus énergique, puisqu'avec cette lettre on atteint le masculin dans toute sa pureté.

Quant à la lettre qu'on adjoint à ces voyelles[5], je veux dire le *tau*, il faut le rattacher à l'éther : par sa forme, il ressemble assez à un plectre[6] et il est consacré à Dieu, que les dires des sages les plus éminents représentent comme le plectre[7] de l'Univers. C'est pour cette raison qu'il est associé à toutes les voyelles pour solfier les sons, comme l'éther est associé aux autres éléments, auxquels il donne en partage la puissance vitale. Voilà pourquoi le monde de la matière est le mouvement des éléments, tandis que le monde de l'âme est ….. mélodie[8].

Parlons aussi des rythmes, dont nous savons que l'essence réside dans l'alternance entre *arsis* et *thésis* . La *thésis* évoque la naissance de tel ou tel individu, tandis que l'*arsis* évoque sa mort. En effet, de même qu'aucun de ces deux temps ne crée un rythme sans que l'autre temps ne suive, de même on ne peut découvrir une naissance qui n'entraîne pas une mort : il est absolument certain, au contraire, que la mort de certains corps est, pour d'autres, à l'origine de leur naissance,

---

[1] Soit l'*alpha* : l'hypate des Hypates, p. ex., se solfiait τα, et α est une voyelle mixte à prédominance masculine.

[2] Pour qu'il y ait une naissance, il faut le concours des deux sexes ; α les évoque tous deux, puisqu'il est « mixte » ; en outre, il faut que la terre soit irriguée pour être fertile.

[3] Soit *êta :* la parhypate des Hypates, p. ex., se solfiait τη, et η est la voyelle la plus féminine.

[4] Soit *oméga :* la lichanos des Hypates, p. ex., se solfiait τω, et ω est la voyelle mâle par excellence.

[5] Pour créer la série τε–τα–τη–τω, qui permettait de solfier.

[6] Petit accessoire avec lequel, de la main droite, on grattait les cordes d'une lyre, d'une cithare, d'un barbitos ou d'une sambyque (cf. D. PAQUETTE, *o.c.*, *passim* ; la figure A 14, p. 43, montre un plectre bien visible, dont les deux parties, en angle aigu, peuvent à la rigueur évoquer un *tau*).

[7] Comprenons : « celui qui met en branle ». — D'après Clément d'Alexandrie (*Stromata*, V, VIII, 48, 1), le philosophe Cléanthe appelait « plectre » le Soleil, « car, quand il se lève, il darde ses rayons comme s'il frappait [πλήττω] l'Univers ».

[8] À la fin de cette phrase, les manuscrits ont un mot (ou plusieurs mots ?) dont on ne comprend pas le sens. Aucune des conjectures proposées ne semble satisfaisante.

et que la naissance tire son origine de certaines choses qui se sont corrompues[1].

Parmi les rythmes, les uns restent sans modulation, les autres présentent des modulations[2].

Nous dirons encore quelques mots de la modulation avant de mettre fin à notre traité. XXVI.

Parmi les mélodies accomplies[3], les unes se poursuivent sans rien changer dans l'ordonnance des éléments qui sont apparus les premiers, les autres se modifient dans la succession de leurs éléments, de telle sorte qu'elles deviennent différentes ; c'est ainsi qu'on peut observer également, dans l'Univers et dans les périodes très longues, des changements de genre de vie, des transformations de régimes politiques, des périodes de fertilité ou de stérilité qui concernent les êtres animés *p. 131* et ‖ les plantes ; et quand il s'agit de vies individuelles, les unes se rattachent aux causes de leur origine première et s'y conforment, les autres, par suite d'un changement dû à un procédé quelconque ou à un accident, se modifient et prennent une autre forme. Ainsi donc les principes de vie, les premiers élans de l'action, la pratique des opérations et les changements de lieu, s'ils ne se conforment pas aux causes premières, modifient complètement la façon d'être particulière qui était la leur à l'origine.

Qu'il en soit ainsi, le grand Homère, lui aussi, en témoigne. En effet, il dit tantôt :

Nul homme, je le dis, n'échappe à son destin[4],

et tantôt :

Pour ne pas arriver chez Hadès avant l'heure[5],

et toute sa poésie est pleine de propos du même genre.

Au début de l'*Iliade*[6], en effet, il dit :

et jeta chez Hadès beaucoup d'âmes vaillantes

---

[1] Cf. ARISTOTE, *Histoire des animaux*, V, 1, 539a : « Il y a des animaux qui naissent de terre en putréfaction. » (Trad. P. LOUIS, C.U.F., 1968.)

[2] Cf. I, XIX, D. *La modulation rythmique*, p. 94.

[3] Soit celles qui combinent mélodie (impliquant mode et genre), rythme et texte poétique. Cf. p. 71, l. 2–3.

[4] *Iliade*, VI, 488. Hector, au moment de s'élancer sur le champ de bataille, tranquillise par ces mots son épouse Andromaque.

[5] *Iliade*, XX, 336. Poséidon conseille ici à Énée de renoncer à affronter Achille.

[6] I, 3, où le sujet est « la colère d'Achille ».

signifiant par là que la colère d'Achille fut la cause d'un changement de destinée amenant la mort des Achéens ; dans l'*Odyssée*[1], il dit :

> Fous, ils avaient mangé les bœufs d'Hypérion,
> le Soleil, et c'est lui qui supprima pour eux
> la journée du retour.

signifiant par là que, s'ils ne s'étaient pas livrés à cet acte, ils n'auraient pas été privés du retour dans leur patrie.

Mais les philosophes également affirment que le futur peut prendre deux faces. D'après eux, l'une est fixée de toute nécessité et immuable : c'est ce qu'ils appellent « ce qui arrivera » ; l'autre est susceptible de modification et n'est pas définitivement fixée : c'est ce qu'ils appellent « ce qui peut arriver[2] ».

La destinée fixée de toute nécessité occupe, disent-ils, les régions supra-lunaires[3]; le sort incertain et simplement possible occupe le monde d'ici-bas. Et ce qui arrive absolument est immuable et fatal ; tandis que ce qui ne se produit que selon les cas est toujours variable. Tous les événements qui, en se produisant, concourent au salut et à l'ordre de l'Univers, tandis qu'ils les compromettent s'ils ne se produisent pas, ces événements-là, disent toujours nos philosophes, sont fixés de toute nécessité ; mais ceux qui, s'ils se produisent, ne sont pas
p. 132 utiles à l'organisation du Tout, ‖ pas plus que, en ne se produisant pas, ils ne nuisent à son maintien, sont des événements à l'issue incertaine.

Qu'il en soit ainsi, j'en veux aussi pour témoin un oracle ancien de la Pythie installée sur son trépied, oracle qui fut rendu à propos de la bataille de Platées, où les Mèdes se battaient contre les Grecs. Voici les termes de cet oracle :

> Oui, malgré Lachésis[4], plus d'un Mède, arme au poing,
> y souffrira[5] lorsque viendra le jour fatal.

---

[1] I, 8–9. Il s'agit des compagnons d'Ulysse, dont le forfait et le châtiment seront racontés par le héros lui-même au chant XII, vers 320 sqq.

[2] « Ce qui arrivera » se dit en grec τὸ γενησόμενον (comme ici) ou τὸ ἐσόμενον ; « ce qui peut arriver » se dit τὸ μέλλον. Cf. ARISTOTE, *De la divination dans le sommeil*, 2, 463b : « Ce qui peut arriver [τὸ μελλῆσον] ne se produit pas absolument, et il y a une différence entre ce qui arrivera [τὸ ἐσόμενον] et ce qui peut arriver [τὸ μέλλον]. »

[3] La Lune est la « planète » la plus proche de la Terre. Au-delà se trouvent les cercles des autres « planètes » et enfin la sphère des étoiles fixes. Cet au-delà est le séjour des réalités divines.

[4] Lachésis est celle des trois Moires qui tranche le fil de la destinée lorsque la vie d'un homme prend fin.

[5] Le texte de l'oracle tel que le cite Hérodote (IX, 43) a ici « tombera » et non « souffrira ».

Il est clair que, par le premier de ces vers, l'oracle veut dire que les Mèdes périront avant que soit accompli leur lot ; dans le second vers, si nous acceptons que « fatal » signifie « selon le destin qui doit se réaliser » — sens que lui donne aussi Homère quand il dit[1] :

> Fatale était leur mort, depuis que leur cité
> avait enveloppé le grand cheval de bois —,

le caractère discordant des termes [de l'oracle] en devient évident ; mais si nous prenons « fatal » dans le sens « ce qui revient à quelqu'un » — sens qu'Homère lui donne quand il dit ailleurs[2] :

> Hector, tu m'as cherché noise : c'était fatal —,

nous retrouvons les concordances entre les termes et nous rétablissons la cohérence de l'oracle : ce qui a été produit comme revenant à quelqu'un par décret divin a été décidé comme conséquence, et quand les dieux décident, la conséquence est nécessaire : cela est fixé absolument. Si bien qu'on en revient au même point : l'oracle prédit aux Mèdes une souffrance[3] qui est à la fois « contre le gré du destin » et « selon le destin », ce qui signifie la même chose. L'oracle, qui parle au monde entier, pourrait-il si publiquement prononcer en un bref instant des mots qui se contredisent ? C'est impensable. Il semble au contraire nous faire comprendre le caractère double du destin. Par l'expression « malgré Lachésis », il signifie « contrairement à la cause première qui a marqué le moment où chacun est né » ; l'expression « lorsque viendra le jour fatal » se réfère, elle, à la destinée qui échoit à quelqu'un en conséquence de l'acte qui a précédé. ‖

9. CONCLUSION

XXVII. *p. 133* Arrivé à cet endroit de mon traité, une chose m'apparaît : c'est qu'il est possible, en une certaine mesure, d'échapper à de tels ennuis[4] si, nous y prenant bien, nous nous soustrayons en suivant diverses voies[5] à l'enchaînement pénible que nous vaut notre corps.

---

[1] *Odyssée*, VIII, 511–512.

[2] *Iliade*, III, 59. Pâris dit « c'était fatal » comme il aurait dit « je l'avais mérité ».

[3] A.Q. reste en accord avec lui-même : il a cité l'oracle en employant le terme « souffrira » (cf. n. 5, p. 243) ; ici, il emploie le terme « souffrance ».

[4] Les conséquences pénibles que peuvent nous valoir des actes répréhensibles (voir la fin du chapitre précédent), lesquels ne peuvent être dus qu'à l'imperfection de notre nature corporelle (voir la suite de la phrase).

[5] Comprenons : « autres que celle de la philosophie », dont il va être question ensuite.

En effet, de même qu'en musique, en partant du son — départ bien modeste !, on en arrive à modifier le mode tout entier, de même dans notre conduite aussi il ne faut qu'un rien pour que toute la vie change de forme. Mais il faut dire que de telles échappatoires ne sont ni sûres ni glorieuses, car ceux qui, en vue d'un soulagement, cherchent le moyen de se soustraire aux ennuis, n'échappent pas totalement au trouble que cause la naissance ici-bas.

Seule, en vérité, la transformation divine qu'opère en nous la philosophie est définitive et peut à coup sûr amener un changement[1] : elle délivre l'âme de son penchant pour les objets corporels ; d'autre part, la vertu aidant, si quelqu'un sait où se trouvent les biens précieux, elle le rend digne de la providence que lui accorde le divin, qui lui ressemble. C'est la philosophie, en effet, qui échappe réellement à la vie matérielle : s'il survient un événement insolite, elle le supporte sans révolte et avec courage ; elle montre distinctement qu'il n'y a rien de mauvais ou de honteux en dehors de la perversité et de la soumission totale à ses mauvais penchants ; elle est habituée à se conformer, dans tout propos, dans toute action, à la vertu.

Que cette vertu ne connaisse pas de maître, c'est ce que proclame à notre intention l'hiérophante que fait parler le divin Platon[2].

Il faut donc pratiquer la musique et s'y former à fond, parce qu'elle est la principale associée, la principale compagne de celle dont je parle, c'est-à-dire de la philosophie. Réfléchissant à ces deux disciplines et songeant qu'il y a de petits Mystères permettant d'accéder à de plus grands[3], nous devons accorder à chacune des deux le rang et l'honneur qui lui reviennent, et les joindre l'une à l'autre pour qu'elles forment le couple le plus convenable, le plus légitime. Car l'une porte à son achèvement toute connaissance et l'autre est une formation pré-

---

[1] En grec, c'est le mot même qui désigne une modulation (μεταβολή).

[2] Dans le mythe d'Er, qui termine la *République* (X, 617d–e). Er, le ressuscité, vient de révéler qu'il a compris la structure de l'Univers et la façon dont les âmes sont envoyées du ciel sur la terre. Un hiérophante, parlant au nom de Lachésis, laquelle préside au destin, réunit les âmes et leur montre « les lots et les modèles de vie », puis il leur dit : « Âmes éphémères, vous allez commencer une nouvelle carrière et renaître à la condition mortelle. Ce n'est pas un génie qui vous tirera au sort, c'est vous qui allez choisir votre génie. Le premier que le sort aura désigné choisira le premier la vie à laquelle il sera lié de par la nécessité. *Pour la vertu, elle n'a point de maître* ; chacun en aura plus ou moins, suivant qu'il l'honorera ou la négligera. Chacun est responsable de son choix : la divinité est hors de cause. » (Trad. Ém. CHAMBRY, C.U.F., 1934 ; c'est nous qui soulignons.)

[3] Les petits Mystères étaient des cérémonies en l'honneur de Corè ; ils avaient lieu au printemps et préludaient, à Éleusis, aux grands Mystères, célébrés en automne, en l'honneur de Déméter. Il s'agissait de deux degrés dans l'initiation.

liminaire ; l'une, véritable et rigoureuse initiation, comble, grâce aux réminiscences[1], ce que les âmes ont perdu quand elles ont eu le mal-
p. 134 heur de s'incarner, et l'autre, espèce d'introduction aux mystères ‖ et de cérémonie préliminaire, facile à suivre, apporte telle ou telle petite notion et goûte par avance ce que la philosophie portera à son comble. La musique nous livre les bases de toute connaissance ; la philosophie, elle, nous en découvre les sommets.

Arrêtons ici nos entretiens sur ce qui concerne la musique. Si nous les avons, au prix de grands efforts, menés à bonne fin, grâces en soient abondamment rendues au dieu qui préside à l'activité musicale[2] : il a encouragé jusqu'ici notre ardeur et mené jusqu'au terme notre entreprise. Mais si nous avons omis l'un ou l'autre point dont il convenait de parler, « même ainsi, ce n'est pas mal », comme on dit[3], car la voie aura été suffisamment frayée à l'intention de ceux qui, à l'avenir, pourront enfermer en un seul et même ouvrage la somme des connaissances musicales.

FIN DU TRAITÉ

---

[1] Platon développe à plusieurs reprises cette théorie : l'âme humaine, « descendue » du monde divin des Idées pour prendre corps, se souvient vaguement de ce qu'elle a connu au cours de son séjour là-haut. C'est pourquoi, dit-il, il lui est facile d'arriver à une connaissance précise : elle en avait déjà la notion et il suffit de lui rafraîchir les souvenirs. Cf. p. ex. *Phédon*, 72e : « Pour nous, le fait d'apprendre n'est rien d'autre qu'une réminiscence ». Voir aussi *Ménon*, 81e et *Phèdre*, 249c.

[2] En grec, μουσηγέτης, « Musagète » : voir p. 22, n. 2.

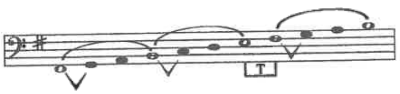
[3] Cf. PLUTARQUE, *De la tranquillité de l'âme*, 6, 467c : « [...] celui qui, ayant raté sa chienne à qui il lançait une pierre, avait atteint sa belle-mère, dit : « Même ainsi, ce n'est pas mal ! »... Diogène avait été exilé : « Même ainsi, ce n'est pas mal ! » (dit-il). »

Annexes

Annexe I.

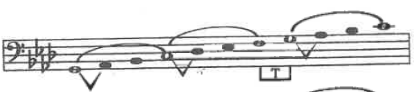
Les 13 tonalités d'Aristoxène

1. *Hypodorien*



Hypophrygien

2. *grave*



3. *aigu*

Hypolydien

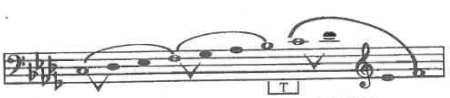
4. *grave*

5. *aigu*

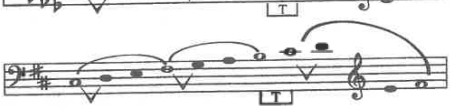
6. *Dorien*

Phrygien

7. *grave*

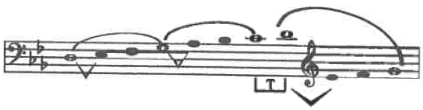


8. *aigu*

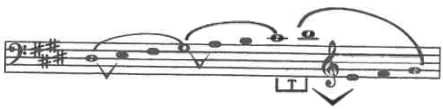


Lydien

9. *grave*



10. *aigu*



Mixolydien

11. *grave*

12. *aigu*

13. *Hypermixolydien*

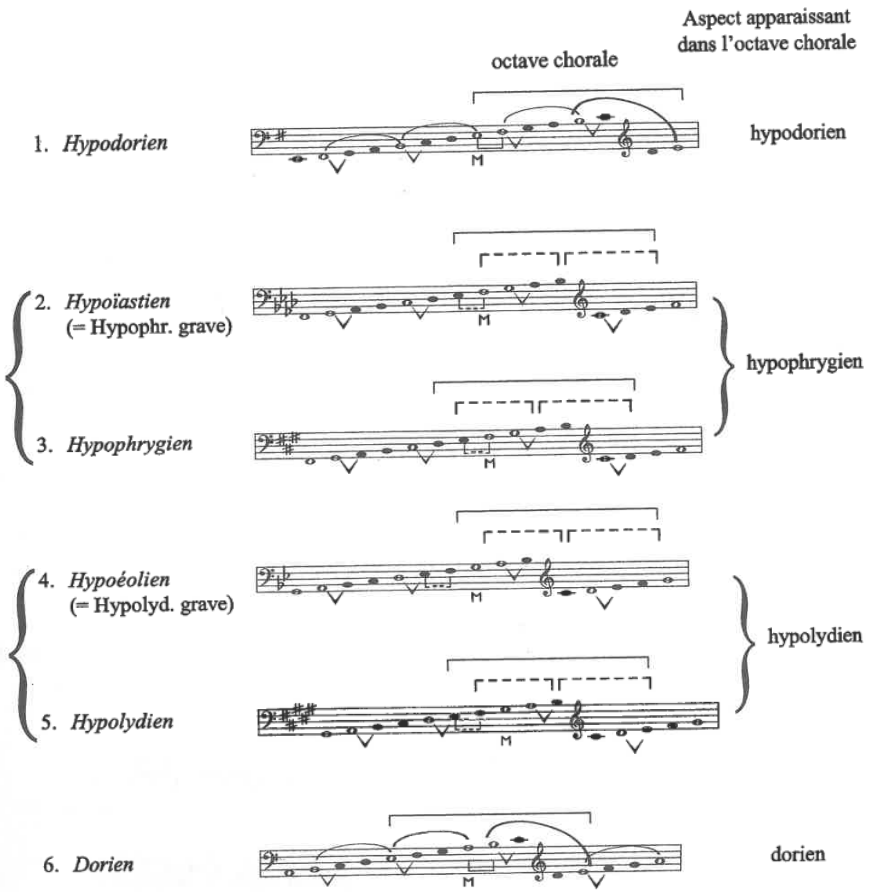
Notons que les systèmes représentant les tonalités sont uniquement composés de tétracordes « doriens », avec le demi-ton au grave. Toute la théorie antique est fondée sur le « dorien », reconnu comme proprement grec.

On constate que quand deux tonalités de même nom, l'une grave et l'autre aiguë, se suivent, le ton disjonctif (T) est situé entre des degrés de même nom (p. ex. *fa–sol*) mais avec des altérations différentes, ce qui le met un demi-ton plus haut dans une tonalité aiguë (p. ex. *fa* dièse – *sol* dièse en hypophrygien aigu) que dans son homonyme grave (p. ex. *fa* naturel – *sol* naturel en hypophrygien grave).

N.B. Il faut noter que Th. REINACH (*La Musique grecque*, p. 56–57, Tableau VI) donne la même série, mais que chaque tonalité y est notée un demi-ton plus haut qu'ici. C'est que Reinach a adopté la transcription de Bellermann, qui situe l'octave chorale entre fa_2 et fa_3. Nous avons préféré celle de Riemann (octave chorale entre mi_2 et mi_3), qui a l'avantage de noter le ton dorien sans aucune altération, ce qui allège les notes, où nous faisons constamment référence à cette tonalité.

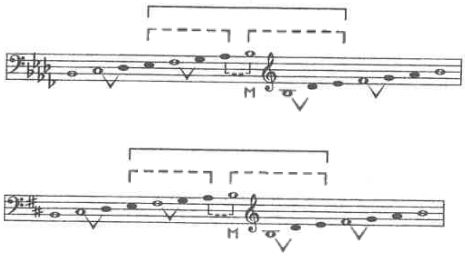
Annexe II :

Les 15 tonalités des manuels récents



7. *Iastien*
(= Phrygien grave)

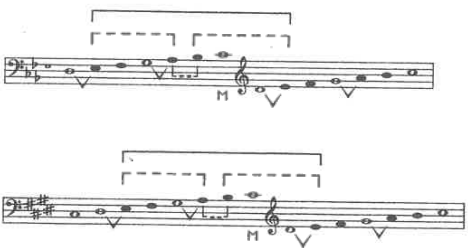
8. *Phrygien*



phrygien

9. *Éolien*
(=Lydien grave)

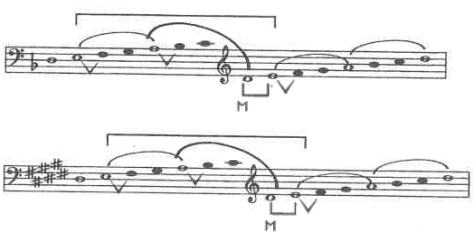
10. *Lydien*



lydien

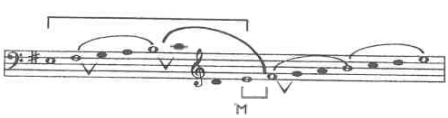
11. *Hyperdorien*
(= Mixolyd. grave)

12. *Hyperiastien*
(= Mixolyd. aigu)



mixolydien

13. *Hyperphrygien*
(= Hypermixolydien)
= oct. sup. de 1.



hypodorien

14. *Hyperéolien*
= oct. sup. de 2.

—

15. *Hyperlydien*
= oct. sup. de 3.

—

On retrouve dans chacune des treize premières tonalités les degrés que la tonalité correspondante présentait dans la série d'Aristoxène (cf. Annexe I).

La mèse (M) est ici toujours exactement au centre du système de double octave, d'où son nom ; elle suffit à définir pour nous une tonalité mineure qui impose d'inscrire à la clé telle ou telle altération. P. ex. la mèse *mi* de l'hypodorien et de l'hyperphrygien engendre un système dont l'armature correspond à celle de notre ton de *mi* mineur (1 dièse à la clé). Et ainsi de suite.

Si l'on sait que l'octave *mi–mi* (ou *mi* bémol – *mi* bémol, ou *mi* dièse – *mi* dièse) est celle que toutes les voix humaines peuvent chanter sans fatigue (raison pour laquelle on l'appelle « octave chorale »), on constate que cette octave revêt dans chaque tonalité l'aspect qui porte le même nom que la tonalité en question (Voir le Tableau p. 57, n. 2). Voilà qui explique la coïncidence entre noms de tonalités et noms d'aspects de l'octave.

En pratique, pour faire chanter un chœur (à l'unisson !) une mélodie en aspect (ou mode) phrygien, p. ex., il suffisait de prendre pour lui donner le ton un instrument accordé en tonalité phrygienne et on était sûr que la mélodie serait chantable par toutes les voix du chœur , une mélodie dépassant rarement l'ambitus d'une octave, comme le révèle l'examen des fragments conservés.

Dans ce tableau, les pointillés signalent la découpe tétracordale des aspects d'octave (2 tétracordes +1 ton « disjonctif ») ; cette découpe n'est pas nécessairement celle du Grand Système Parfait de double octave : les deux découpes ne se recouvrent que dans les tonalités où l'octave chorale revêt un aspect à tétracordes « doriens » (avec le demi-ton au grave), soit l'hypodorien (n° 1), le dorien (n° 6), les mixolydiens (n° 11 et n° 12) et l'hyperphrygien (n° 13 = octave supérieure du n° 1).

Ce tableau, comme celui de l'annexe I, présente les tonalités dans la transcription de Riemann (voir la note sous le tableau-annexe I).

Index des termes spécifiques relatifs aux matières traitées par Aristide Quintilien

Acatalecte : *104*.13 ; *106*.4 ; *108*.14 ; *112*.11.

Accident d'un intervalle : *70*.18.

Accomplie (en parlant d'une mélodie) : *25*.15 ; *26*.1,6 ; *71*.2 ; *75*.17 ; *242*.7.

Acteur : *77*.13.

Acuité : *28*.6,7 ; *71*.5 ; *164*.9 ; *185*.4 ; *200*.22 ; *209*.3 ; *212*.8 ; *217*.14.

Addition : *98*.4 ; *178*.10.

Additionner : *187*.1 ; *193*.4 ; *215*.6 ; *216*.7 ; *228*.12, 13 ; *229*.4 ; *230*.3.

Adjuvant (en parlant d'un aspect de l'éducation morale) : *138*.15.

Affection : *128*.5 ; *135*.3 ; *136*.20, 26, 28 (*bis*), 29–30, 32 ; *137*.4, 6 ; *138*.11 ; *156*.21 ; *170*.13 ; *240*.6, 7.

Aigu (sens musical) : *28*.3, 4 ;*32*.1, 5 ; *33*.4 ; *35*.4, 10, 19 ; *47*.16, 17 (*bis*), 19, 20 ; *48*.14 ; *55*.9, 12, 16, 19, 22 ; *56*.3, 6 ; *58*.13, 16 ; *61*.1, 6 ; *71*.8 ; *72*.16 ; *73*.4 ; *74*.7 ; *75*.5 ; *134*.33 ; *158*.4, 15, 19 ; *159*.6, 8 ; *164*.4 ; *181*.11 ; *193*.7 ; *209*.2 ; *232*.15 (voir *Angle*).

Air (élément) : *26*.20, 21 ; *148*.10, 16 ; *158*.3, 5 ; *170*.14 ; *181*.12 ; *194*.15 ; *209*.11, 24, 25 ; *217*.9, 16, 20 ; *218*.19 ; *241*.3.
- de l'air : *169*.6.
- de la nature de l'air : *167*.6.
- exposé à l'air : *170*.24.

Air (mélodie) : *27*.27 ; *122*.31 ; *124*.15 ; *126*.19 ; *151*.12.
- non ordonné : *77*.6.

Ajout (en rythmique) : *92*.13, 16.

Allégorie : *138*.26–27 ; *143*.25.

Allongement par position : *97*.14.

Âme : *20*.13, 15, 17, 26 ; *23*.1, 7 ; *75*.12 ; *115*.13, 17, 19, 22, 26 (*bis*) ; *116*.1, 2, 9, 23 ; *117*.29 ; *118*.3, 26, 27 ; *121*.26 ; *122*.2, 7, 20 ; *128*.6 ; *134*.9 ; *135*.4, 8, 22 ; *136*.8, 20, 23 ; *137*.4 ; *138*.2, 22 ;

144.26 ; *145*.16 ; *156*.4, 21 ; *157*.9 ; *160*.23 ; *161*.1, 23 ; *165*.27 ; *166*.1, 7, 13, 15 ; *168*.1, 3, 11, 14, 15 ; *169*.3, 4, 7, 15, 22, 23, 28 ; *170*.9, 11 ; *171*.14, 16 ; *172*.15, 21, 28 ; *198*.2 ; *203*.1 ; *204*.10, 14 (*bis*) ; *205*.3, 6 ; *206*.19 ; *211*.9 ; *212*.5, 13, 19, 20 ; *216*.25 ; *233*.5 ; *234*.1 (*bis*), 6 ; *235*.1, 2, 7, 8, 15 ; *236*.5 ; *237*.2 ; *238*.5, 10, 13, 15 ; *239*.9, 15 ; *241*.14 ; *245*.10 ; *246*.2 (voir *État d'âme*).

Âme de l'Univers : *20*.27 ; *172*.22 ; *233*.12, 15 ; *234*.3 ; *238*.21.

Amphibraque : *101*.11 ; *108*.16 ; *110*.5.

Amphimacre : *101*.12–13 ; *109*.7.

Anapeste par la majeure : *83*.16.
– (par la mineure) : *83*.18 ; *101*.11 ; *107*.15 ; *108*.6 ; *109*.2 ; *110*.8–9.

Anapestique : *104*.2 ; *107*.14, 17, 18 ; *108*.1 ; *112*.15, 17, 19.

Ancien : *19*.4 ; *51*.14 ; *113*.5 ; *133*.9 ; *165*.29 ; *192*.7 ; *233*.11 ; *243*.23.

Anciens (les) : *22*.1 ; *25*.27 ; *30*.7 ; *32*.10–11 ; *38*.9, 18 ; *44*.1 ; *46*.3 ; *70*.14 ; *95*.16 ; *100*.8 ; *115*.21 ; *119*.27 ; *121*.1 ; *122*.11, 26, 33 ; *123*.11 ; *134*.15 ; *145*.17 ; *170*.30 ; *171*.6, 11, 16, 23 ; *172*.7 ; *179*.11 ; *190*.8.

Angle : *217*.7, 11, 14 ; *232*.1, 3, 4, 5, 6 (*bis*), 7, 8, 9, 10.
– aigu : *231*.6.
– droit : *228*.10 ; *231*.5, 6.
– en aspect hexagonal : *231*.9 ; *232*.2.
– en aspect quadrat : *232*.1–2.
– en aspect triangulaire : *232*.3–4.

Anomal (en parlant d'un mètre) : *113*.3.

Antispaste : *101*.22.

Antispastique (en parlant d'une dipodie) : *110*.6 ; *112*.9.
– (en parlant d'un mètre) : *104*.2 ; *109*.12–13, 18 ; *110*.1.

Antistrophe : *113*.1–2 ; *114*.5, 7.

Antistrophique (en parlant d'un couple de strophes) : *114*.1–2, 3.
– (en parlant d'un poème) : *113*.18.

Apaisant (en parlant d'un rythme) : *162*.13.
– (en parlant d'un style de rythmopée) : *95*.7–8.

Appareil phonateur : *151*.24.

Arithmétique (en parlant d'une moyenne) : *189*.11, 14–15.
– (en parlant d'une proportion) : *188*.10, 11, 16 ; *189*.4 ; *238*.4.

– L'arithmétique : *188*.8 ; *189*.1.

Arsis : *76*.12, 18 ; *78*.1 ; *80*.14 ; *81*.2 ; *83*.13, 15, 17, 18 ; *84*.1, 4 ; *85*.6, 7, 8, 10 ; *88*.3, 4, 5 ; *89*.15 ; *90*.5, 8, 10 ; *91*.2, 6 ; *92*.4 ; *103*.11 ; *159*.16 ; *161*.3 ; *232*.17 ; *241*.17, 18 (Voir *Temps levé*).

Art : *20*.1, 6 ; *21*.18, 26 ; *25*.14, 16, 24 ; *26*.9 ; *115*.15 ; *119*.8 ; *124*.17, 20 ; *125*.9 ; *126*.2 ; *133*.28 ; *137*.20 ; *170*.6 ; *195*.20 ; *196*.5 ; *199*.4, 28, 29 ; *200*.18, 19.

– plastique : *118*.25.

Article (sens grammatical) : *152*.20 ; *153*.7.

Aspect : *22*.17 ; *28*.2 ; *105*.6 ; *200*.11 ; *210*.17, 18 ; *211*.1 ; *213*.8 ; *221*.7 ; *226*.11.

– de la mise en œuvre (en composition mélodique) : *72*.9 ; *73*.5.
– de la modulation : *59*.12.
– de l'éducation morale : *138*.7, 8, 9, 15.
– de l'octave : *44*.3, 4, 5 (*bis*), 6, 7, 8, 9.
– des genres ou des mélodies : *49*.5 ; *50*.3 (*bis*), 4 ; *204*.5, 6, 7.
– du discours : *144*.5, 11, 13, 17, 18, 21, 26.
– du mètre : *105*.6 ; *111*.1.
– du mouvement mélodique par intervalles incomposés : *72*.12.
– du style de composition mélodique : *74*.9.
– du style de rythmopée : *95*.9.
– du système : *42*.1, 16 ; *43*.4.
– du tétracorde : *31*.4.
– éducatif : *115*.11.
– hexagonal : *231*.9 ; *232*.2.
– quadrat : *232*.1–2.
– rythmique : *82*.14 ; *88*.11–12 ; *161*.27.
– triangulaire : *232*.3–4.

Aspirée (en parlant d'une consonne) : *97*.4 ; *99*.27 ; *148*.19 ; *153*.11.

Astre : *138*.33 ; *139*.14 ; *218*.13–14.

Asynartète (en parlant d'un mètre) : *11*.16.

Au-delà (l') : *167*.11.

Audible : *58*.8, 10.

Auditeur : *123*.9 ; *138*.13 ; *146*.22 ; *163*.12.

Audition : *122*.2 ; *137*.10 ; *172*.2.

Augmentation (subdivision de l'aspect adjuvant de l'éducation morale) : *138*.18.

Aulos : *151*.4 ; *171*.15, 20 ; *172*.2, 13.
- accompagnant les choeurs : *164*.2–3.
- à corne : *221*.7.
- phrygien : *163*.18–19.
- pythique : *164*.1.

Automne : *217*.22, 24.

Autre (l') – le cercle de l'Autre : *239*.3 (cf. *237*, n.1).

Bacchiaque (en parlant d'un mètre) : *111*.8.

Bacchée : *85*.12 ; *87*.19 ; *89*.12 ; *101*.12 ; *108*.5, 16 ; *110*.5 ; *111*.8.
- central : *86*.7.
- inverse : *101*.13.
- par iambe : *86*.9.
- par trochée :*86*.2.
- simple par iambe : *87*.2–3.
- simple par trochée : *87*.5.

Barypyknon : *34*.1, 4, 9 ; *201*.6.

Beau : *133*.6 ; *153*.6 ; *171*.19 ; *198*.23 ; *217*.2.

Beauté : *20*.7, 17, 19 ; *116*.4, 15, 19, 20 ; *128*.7 ; *134*.22 ; *136*.1 ; *166*.21, 26 ; *173*.9 ; *195*.25 ; *196*.1 ; *203*.1 ; *216*.22, 23 ; *235*.27.

Beuveries (propre aux) : *52*.16.

Bien (le) : *20*.2 ; *133*.7 ; *235*.15 ; *237*.3.

Boîteux (en parlant d'un mètre) : *108*.15 et n.6 ; *109*.9.

Brachycatalecte (en parlant d'un mètre) : *104*.17, 21.

Brève (en parlant d'une durée) : *78*.8, 10 ; *83*.12, 13, 14, 15, 17, 18 ; *84*.13 ; *85*.7 ; *88*.2 ; *92*.5, 6, 8, 9 ; *159*.19 ; *160*.10–11, 13, 16 ; *161*.15.
- (en parlant d'une syllabe) : *97*.20 ; *98*.29 ; *100*.25 ; *101*.2, 6, 9, 11, 16, 17, 20, 23 ; *102*.2, 7, 9 ; *110*.17, 19 ; *111*.1, 2, 7, 9, 10 ; *112*.22 (*bis*), 25, 26 ; *113*.4 ; *149*.3, 10.
- (en parlant d'une voyelle) : *96*.9 ; *97*.21 ; *98*.17, 19 (*bis*) ; *99*.7–8, 23 ; *105*.15, 16 (*bis*), 17 (*bis*) ; *147*.17–18 ; *151*.14, 23 ; *153*.19.21.

Cadence : *111*.25 ; *112*.1, 10, 14 (voir *Inversion*).

Canon : *181*.9 ; *183*.1 ; *184*.4 (voir *Règle graduée, Monocorde*).

Caractère : *59.5* ; *87.12*, 15 ; *132.18* ; *135.21* ; *136.9*, 14, 18 ; *137.11* ; *138.2* ; *139.4* ; *143.23* ; *144.19* ; *150.23*, 24 ; *151.23* ; *152.5* ; *153.19*, 21 ; *154.6* ; *156.5* ; *157.3*, 4, 9 ; *158.13*, 19 ; *159.2*, 6, 7 ; *162.18* ; *163.14*, 19 ; *164.10*, 12, 16 ; *171.22* ; *177.9*, 13 ; *194.4*, 12, 17 ; *196.4*, 9 ; *197.11* ; *203.1* ; *214.5* ; *220.15* ; *233.6* ; *239.2*, 3 ; *241.1*, 4.
– mélodieux : *35.4*, 6.
– mélodique : *59.7*.
– moral : *35.20* ; *53.1* ; *75.13* (voir *Éthos*).

Carré (sens mathématique) : *186.7* ; *188.7*.
Élévation au carré : *188.4–5*.

Catalectique (en parlant d'un mètre) : *104.5*, 15 ; *106.4* ; *107.10* ; *108.16* ; *109.6–7* ; *110.4* ; *112.11*.

Catalexe : *104.16* ; *106.9* ; *108.1*, 19 ; *109.17* ; *110.14*, 24.

Cause (raison) : *118.22* ; *134.21* ; *165.27* ; *170.8* ; *205.11* ; *236.9*.
– agissante : *194.10*.
– de l'origine première : *242.15*.
– efficace : *204.15*, 22.
– efficiente : *190.9* ; *199.26* ; *205.9*.
– physique : *22.5* ; *27.12*.
– première : *242.19–20* ; *244.21–22*.

Caverneux (en parlant d'un instrument grave) : *159.5*.

Céleste : *194.11* (voir *Corps*).

Cercle : *166.31* ; *167.3*, 10 ; *202.8* ; *218.18* ; *231.4* ; *232.8* ; *238.17*, 19 ; *239.1*, 3.

Cérémonie sacrée : *122.17*.

Césure : *106.11*, 16 ; *107.1*, 2, 3 ; *108.19* ; *109.10*, 11 (voir *Hephthémimère*, *Penthémimère*).

Chanson fluide : *77.9*.

Chant : *20.20* ; *58.16* ; *74.3* ; *77.11* ; *79.6* ; *87.20* ; *117.26* ; *118.7*, 10, 19 ; *121.1* ; *122.15*, 33 ; *123.14*, 20 ; *124.27* ; *132.16* ; *133.6* ; *146.12* ; *151.3*, 9 ; *152.1* ; *163.9* ; *170.21*, 30 (voir *Mélodie*, *Passage*).
– relâché : *122.34*.
– vocal : *27.25–26*.

Chanter : *47.23*, 25 ; *57.1*, 2 ; *58.7* ; *61.5*, 6 ; *84.17* ; *120.7* ; *121.2*, 3, 5, 12 ; *122.7–8* ; *132.22* ; *145.15*, 21 ; *146.3*, 7 ; *153.3* ; *208.2* ; *218.12*.

Chants funèbres (propre aux) : *52*.15.

Charme : *118*.10 (*bis*) ; *122*.22.

Charmer : *136*.34 ; *151*.6.

Choc : *26*.20 ; *158*.2, 5 ; *218*.18 ; *219*.1.

Choeur : *119*.5 ; *164*.3 ; *218*.13.

Choix du registre : *71*.10 ; *72*.1.
– du rythme : *95*.1.

Chorée : *101*.6–7.
– iambоïde : *89*.15 ; *91*.5.
– irrationnel : *89*.14.
– trochéoïde : *90*.4 ; *91*.7.

Choriambe : *101*.21.

Choriambique (en parlant d'une dipodie) : *112*.3, 6.
– (en parlant d'un mètre) : *104*.2 ; *109*.12, 13, 15.

Choses terrestres (ou d'ici–bas) : *115*.25, 27 ; *116*.6–7, 11.

Chromatique (en parlant d'une composition) : *75*.3.
– (en parlant d'un genre) : *47*.3, 10, 12–13, 17, 24 ; *49*.7–8 ; *50*.3 ; *62*.4 ; *173*.12, 19 ; *203*.24 ; *204*.5, 10, 21 ; *205*.9.
– (en parlant d'un intervalle) : *36*.17.
– (en parlant d'un son) : *29*.2, 4, 6, 9, 11 ; *31*.1 ; *32*.7.
– Chromatique (le) : – mou : *50*.10 ; *51*.8.
– sesquialtère : *50*.12–13 ; *51*.9.
– tonié : *50*.15–16 ; *51*.10.

Circonférence : *231*.7 ; *236*.12.

Circulaire : *202*.8 ; *211*.6–7 ; *236*.13.

Cithare : *145*.18 ; *151*.4 ; *164*.12 ; *170*.2 ; *171*.7 ; *173*.2.

Citoyen : *121*.14 ; *122*.11 ; *123*.15.

Climat : *203*.1–2.

Coïncidence (de signes de notation) : *64*.11 (*bis*).

Colère : *121*.27 ; *128*.6 ; *243*.1.

Combinaison : *59*.12 ; *71*.2 ; *77*.17 ; *87*.20 ; *89*.3 ; *97*.12 ; *99*.21 ; *113*.8 ; *136*.25, 29 ; *137*.28 ; *144*.21, 27.

Comique (poète) : *113*.17 ; *147*.6.

Commun (en parlant d'un élément de pied) : *98*.27.
– (en parlant d'une quantité) : *98*.25.
– (en parlant d'une syllabe) : *98*.28, *30* ; *99*.7, 18, 26 ; *100*.7–8 ; *105*.16 (*bis*), 18.
Commun (le) : *123*.17 ; *162*.26 ; *171*.5.

Comparaison : *138*.26.

Complexe (en parlant du mouvement de la voix) : *26*.27 ; *27*.31, 32.
– (en parlant d'un système) : *41*.3.

Comportement : *122*.35–36 ; *171*.24.

Composé (en parlant d'une durée) : *79*.1, 2 ; *80*.7–8.
– (en parlant d'un intervalle) : *36*.4, 6 ; *37*.8, 9 ; *48*.8, 10 ; *59*.9 ; *72*.10 ; *73*.1.
– (en parlant d'un mètre) : *104*.12 ; *107*.20 ; *109*.12 ; *111*.14.
– (en parlant d'un pied) : *80*.22, 23 ; *81*.6 ; *112*.21 ; *113*.4.
– (en parlant d'un rythme) : *82*.15, 17 ; *83*.3 ; *92*.1, 18 ; *93*.17, 18 ; *161*.10.

Composition : *34*.12 ; *80*.20.
– instrumentale : *61*.7–8.
– mélodique (= « mélopée ») : *27*.23–24 ; *28*.16 ; *71*.6 ; *74*.2, 5 ; *75*.2 ; *94*.20 ; *95*.10–11 ; *115*.7 ; *124*.7, 25–26 ; *154*.5–6 ; *157*.10–11 ; *240*.11–12 (voir *Exaltant, Déprimant, Modéré*).

Concupiscent (en parlant d'une partie de l'âme) : *116*.28 ; *121*.27 ; *171*.14 ; *211*.13.
Concupiscent (le) : *128*.8 ; *136*.21 ; *198*.2–3.

Confus (en parlant d'un mètre) : *112*.21.

Conjoint : *33*.2, 10.
– (en parlant d'un système) : *41*.5, 6.
– (en parlant d'un tétracorde) : *49*.1.

Conjointes (tétracorde des) : *29*.5–6, 6, 7 (*ter*) ; *31*.8 ; *32*.2, 6 ; *33*.1–2, 7–8 ; *42*.21 ; *72*.16 ; *183*.6 ; *207*.9 ; *208*.19 ; *209*.10 ; *211*.19 ; *223*.2.
– (pentacorde des –) : *43*.2 ; *210*.11.
– (octacorde des –) : *43*.3 ; *213*.10.

Conjonction de systèmes : *41*.10.
– d'intervalles : *213*.11.

Connaissance : *19*.5, 16 ; *20*.9 ; *21*.22 ; *25*.18, 20 ; *100*.16 ; *117*.2 ; *137*.20–21, 24 (*bis*), 26 ; *199*.15 ; *245*.28 ; *246*.6.

– de la musique : *21*.30 ; *23*.3 ; *181*.4 ; *246*.16.

Conservation (subdivision de l'aspect adjuvant de l'éducation morale) : *138*.16.

Consonance : *27*.13 ; *41*.19 ; *56*.10 ; *102*.20 ; *154*.14 ; *173*.7 ; *177*.19 ; *184*.5, 12, 15 ; *185*.5 ; *189*.7 ; *190*.9 ; *191*.16 ; *192*.16 ; *195*.17 ; *197*.10, 17 ; *198*.23 ; *199*.25 ; *223*.1 ; *226*.13 ; *232*.9, 14 ; *233*.2, 8 ; *238*.12, 14.

Consonant (en parlant d'un intervalle) : *36*.16 ; *37*.3 ; *56*.12 ; *59*.10 ; *177*.7 ; *186*.1 ; *187*.4 ; *216*.21.
– (en parlant d'un nombre) : *233*.13.
– (en parlant d'un rapport) : *191*.12 ; *196*.14 ; *197*.14.
– (en parlant d'un son) : *35*.1, 2–3 ; *41*.16 ; *180*.25.
– (en parlant d'un système) : *41*.15, 16 ; *191*.18 ; *203*.7.
– Le premier consonant : *238*.13.

Consonne : *96*.15, 16 ; *97*.2, 4, 5, 13 ; *98*.2, 4, 6 ; *99*.2, 11, 14, 15 ; *100*.1, 2 ; *105*.15 ; *153*.4, 6 (*bis*).
– aspirée : *97*.4 ; *99*.27 ; *148*.19 ; *153*.11.
– dont le son s'impose à l'oreille : *99*.14.
– double : *96*.15 ; *98*.7, 9, 20 ; *147*.21 ; *153*.13.
– liquide : *96*.16 ; *99*.12 ; *100*.1, 2, 6 ; *153*.15.
– moyenne (ou sourde) : *148*.21.
– muette : *96*.6 ; *97*.1 ; *99*.12 ; *148*.6, 16.
– « nue » (= sonore) : *148*.17.
– semi-sonore : *96*.5, 14 ; *147*.12–13, 20.
– simple : *98*.2, 11, 12, 18.
– sonore : *97*.2 ; *153*.12.
– sourde : *97*.5.
– très peu sonore : *96*.6–7.

Consonner : *30*.3 ; *58*.2 ; *180*.25 ; *217*.5.

Contigu (en parlant d'un son) : *42*.14 ; *46*.1.

Continu : *188*.18 ; *200*.5, 11.
– (en parlant d'un mouvement de la voix) : *26*.28, 29 ; *27*.3 ; *200*.8.
– (en parlant d'une mélodie) : *157*.2.
– (en parlant d'un système) : *40*.5.

Continuité de la voix : *99*.5 ; *109*.5 ; *200*.13.

Contraction (de voyelles) : *97*.12.

Corde (d'un instrument) : *31*.13 ; *153*.8 ; *164*.5, 9, 10 ; *169*.24–25, 27 ; *170*.3, 11 ; *177*.16, 17, 19, 21 ; *178*.1 ; *180*.19, 21 ; *181*.13, 16 ; *183*.1, 7, 8, 9, 13, 16, 21 ; *184*.2, 3, 6 (*bis*), 9, 10, 13, 15 ; *185*.1 ; *201*.12.

Corporel : *25*.19 ; *26*.19 ; *27*.27 ; *116*.9 ; *166*.17, 30 ; *168*.2 ; *195*.13 ; *199*.7–8 ; *201*.11 ; *203*.10 ; *206*.6 ; *216*.20 ; *220*.18 ; *221*.4–5.
– (en parlant d'un mouvement) : *25*.19 ; *26*.7, 19 ; *27*.27 ; *77*.1 ; *78*.2, 17 ; *119*.19 ; *161*.19–20 ; *162*.21.

Corps : *20*.10, 18, 23 ; *26*.7 ; *75*.19 ; *76*.18 ; *115*.28 ; *116*.6, 26 ; *117*.11 ; *118*.3, 16 ; *130*.4 ; *135*.12, 13, 18 ; *136*.4 (*bis*) ; *140*.7 ; *145*.4 ; *166*.14, 29 ; *167*.1, 18, 20, 22 ; *168*.11 ; *169*.9, 15, 23 ; *173*.5 ; *177*.9 ; *191*.2, 9 ; *195*.18, 24, 27 ; *202*.10, 13, 20 ; *203*.1, 18 ; *204*.11, 17 (*bis*), 18 ; *205*.11 ; *206*.19 ; *208*.12 ; *209*.4 ; *210*.3 ; *212*.6 ; *216*.21, 23 (*bis*) ; *218*.7 ; *219*.4 (*bis*), 9 ; *233*.5, 12 ; *234*.8 ; *235*.4, 8 ; *236*.13 ; *238*.10, 21.
– céleste errant : *224*.3, 4, 8 ; *225*.2 (voir *Planète*).
– éthéré : *202*.9 ; *218*.9.

Côté (en géométrie) : *228*.3, 4, 5, 7, 10, 13 ; *230*.3, 7.

Couleur : *47*.11–12 ; *119*.10 ; *137*.7 ; *139*.20 ; *195*.24 ; *196*.3 (*bis*) ; *204*.2 ; *219*.5.

Couple (de strophes) : *113*.19.
– antistrophique : *114*.1–2, 3.

Courage : *212*.4, 13 ; *235*.19, 27.

Crétique : *90*.7 ; *91*.9 ; *111*.3, 4.

Cube (sens mathématique) : *191*.10 ; *217*.8 ; *235*.3, 6.

Culture musicale : *128*.2.

Cycle : *195*.4 ; *207*.18 ; *214*.25.

Dactyle : *84*.n.6 ; *89*.2 ; *90*.1 ; *101*.11 ; *105*.21–22, 23 ; *106*.5, 15, 19 ; *107*.11, 15 ; *108*.6 ; *109*.2, 7 ; *112*.15 (voir *Anapeste par la majeure*).
– selon le bacchée par iambe : *91*.3.
par trochée : *91*.1.
– selon le chorée iambоïde : *91*.5.
trochéoïde : *91*.7.
– selon l'iambe : *90*.9.

Dactylique (en parlant d'un genre de pied) : *83*.8, 10 ; *84*.10 ; *85*.3.

– (en parlant d'un hexamètre) : *106*.16.
– (en parlant d'un mètre) : *104*.1–2, 5, 7 ; *105*.20, 21 ; *106*.3, 4 ; *107*.7, 14 ; *108*.10 ; *112*.17.

Dansant : *161*.6.

Danse : *76*.23 ; *78*.n.1 ; *119*.5 ; *122*.13 ; *123*.14 ; *160*.17 ; *239*.27.
– en armes : *130*.8.
– « nue » (= sans musique) : *77*.10–11 et n.7.

Danser : *120*.7.

Danseur : *125*.11.

Déclamation : *87*.16 ; *144*.30–31 ; *145*.4.

Décomposer (une longue en brèves : sens métrique) : *110*.19 ; *111*.2, 8 ; *112*.22, 25 ; *149*.6.

Défaut : *137*.25 (*bis*), 26, 27 ; *138*.9 ; *202*.3.

Degré (d'une échelle musicale) : *61*.1 ; *72*.13, 15 ; *73*.2.
– (d'un angle) : *231*.4.

Demi-diésis : *50*.12.

Demi-ton : *32*.1 ; *36*.11 ; *37*.9, 13, 16 ; *38*.8, 14, 21 ; *41*.21 ; *42*.7 (*bis*), 8–9, 10, 17–18 ; *47*.11, 18 (*bis*), 19 ; *49*.9 ; *50*.2, 14–15, 17 ; *51*.2 ; *56*.4, 5 ; *59*.13 ; *60*.2 ; *62*.4 ; *63*.4, 9 (*bis*) ; *66*.4 (*bis*) ; *173*.13, 14 ; *178*.12, 21 ; *179*.2, 6, 6–7, 13, 15 sq. ; *180*.7, 9 ; *202*.12, 17 ; *204*.21 (*bis*) ; *205*.2 ; *213*.11.
– majeur : *179*.3, 10.
– mineur : *179*.3, 8.

Démiurge : *23*.9 ; *168*.3 ; *202*.26 ; *233*.15.

Déprimant (en parlant d'un style de composition) : *75*.8–9.
– (en parlant d'un style de rythmopée) : *95*.7.

Descendre (de l'aigu au grave) : *49*.2 ; *56*.11 ; *58*.7–8, 10 ; *59*.14 ; *72*.14, 16 ; *159*.4 ; *207*.15 ; *208*.2 ; *238*.19.
– (sur terre) : *116*.19.

Descente (de l'aigu au grave) : *70*.15 ; *208*.4.

Désir : *116*.12, 20 ; *128*.6 ; *135*.10 ; *146*.12 ; *165*.27 ; *239*.30.

Désordonné (en parlant d'une durée) : *79*.13.

Destin : *242*.24 ; *244*.3, 16, 17, 20.

Destinée : *243*.2, 13 ; *244*.23.

Détendre : *123*.17 ; *124*.13 ; *141*.15 ; *171*.4.

Détendu : *162*.13.

Détente : *122*.13 ; *144*.7, 33.

Diagonale : *184*.11 ; *228*.8, 9.
– rationnelle : *228*.9.

Diagramme : *52*.12 ; *64*.8 ; *61*.1 ; *77*.5–6 ; *175*.10 ; *179*.7 ; *187*.6 ; *236*.10.

Diatonique (en parlant d'une composition) : *75*.3–4.
– (en parlant d'un genre) : *47*.4, 8, 19, 22 ; *50*.1, 3 ; *62*.4.
– (en parlant d'un intervalle) : *36*.17.
– (en parlant d'un son) : *29*.3, 5 ; *31*.1 ; *32*.7 ; *44*.5, 7 ; *185*.10, 13.
– Le diatonique : *173*.14, 16 ; *175*.2 ; *203*.23 ; *204*.6, 16, 20 ; *205*.11.
– augmenté : *173*.12.
– mou : *51*.1, 11.
– syntone : *51*.3, 12.

Diésis enharmonique : *36*.10, 11 ; *37*.7 ; *38*.11 ; *41*.21 ; *49*.9 ; *50*.11, 12 ; *51*.19, 20 (*ter*) ; *52*.1 (*quater*), 3 (*quater*), 5 (*bis*), 7, 8 ,9 (*bis*), 11 (*bis*) ; *62*.3 ; *98*.15 ; *192*.13 (*bis*) ; *207*.1 (voir *Quart de ton*).

Dieu : *22*.9 ; *120*.14 ; *121*.4 ; *135*.8 ; *171*.22 ; *199*.9, 10 ; *219*.15 ; *220*.5 ; *226*.5 ; *241*.9 ; *244*.14 ; *246*.10.

Diïambe : *102*.1.

Dimension : *190*.6 ; *191*.1 ; *202*.16 ; *203*.18.
– à deux dimensions : *189*.12, 15–16.
– à trois dimensions : *189*.12 ; *190*.3 ; *202*.15 ; *203*.23–24.

Dimètre : *104*.22 ; *106*.3 ; *107*.8, 18 ; *108*.18 ; *109*.8, 16 ; *110*.1, 13 ; *112*.15, 18.

Diminution (subdivision de l'aspect thérapeutique de l'éducation morale) : *138*.9.

Dioxie (ancien nom de la quarte) : *44*.1–2.

Diphtongue : *97*.11 ; *99*.20 ; *152*.17.

Dipodie : *104*.9 ; *107*.21 (*bis*) ; *108*.19 ; *109*.13 ; *110*.4, 6, 7, 12, 15, 22 ; *111*.27 (*bis*), 29–30 ; *112*.2 (*bis*), 4, 6 (*bis*), 7, 9, 23, 24, 28.
– de sept temps premiers : *109*.14 ; *110*.16.

Direct (= ascendant).
– (en parlant d'une mélodie) : *48*.13, 14.
– (en parlant d'un mouvement mélodique) : *72*.12 (*bis*).

Discontinu : *200*.5–6, 11–12.
– (en parlant d'un système) : *41*.1.

Discontinuité : *200*.14.

Discours : *144*.4, 5, 8, 26.
– politique : *144*.9–10, 11.
– propre à la discussion : *144*.10.
– simple : *144*.8, 17.

Disjoint (en parlant d'un son) : *41*.2 ; *42*.15.
– (en parlant d'un système) : *41*.5, 7.
– (en parlant d'un tétracorde) : *49*.2.

Disjointes (tétracorde des) : *29*.8 (*bis*), 9 (*bis*), 10 ; *33*.8 ; *42*.21 ; *43*.2, 3 ; *72*.16 ; *183*.7 ; *207*.10 ; *208*.23–24 ; *209*.14 ; *212*.4 ; *213*.15.
(pentacorde des –) : *43*.2–3 ; *210*.12.
(octacorde des –) : *43*.3 ; *213*.15.

Disjonction (de systèmes) : *41*.10 ; *55*.4.

Dispondée : *101*.17.

Dissonance : *38*.2 ; *180*.26 ; *197*.16 ; *233*.9.

Dissonant : *197*.15 ; *232*.8.
– (en parlant d'un intervalle) : *36*.16 ; *37*.3 ; *197*.17–18 ; *216*.22.
– (en parlant d'un son) : *35*.2, 5.
– (en parlant d'un système) : *41*.15, 17.

Dissyllabe : *102*.15 ; *109*.19, 20, 22 ; *110*.8.

Dissyllabique : *107*.12 ; *108*.3.

Distique : *113*.10.

Dithyrambique (en parlant d'un style de composition) : *74*.6, 7 ; *75*.7.

Diton (= tierce majeure) : *36*.12–13 ; *38*.6 ; *47*.16 ; *51*.19, 20 ; *52*.1, 2, 3, 5, 9 ; *158*.19 ; *174*.6 ; *178*.12 ; *205*.3.

Ditrochée : *101*.23 ; *110*.21, 22.

Divertissement : *124*.2 ; *125*.2.

Divin : *20*.17 ; *115*.21 ; *116*.10 ; *125*.15 ; *143*.24 ; 170.6 ; *193*.13 ; *194*.12 ; *199*.2 ; *201*.8, 11, 15 ; *203*.12 ; *214*.7 ; *220*.2 ; *238*.23 ; *244*.13 ; *245*.8, 12.

Divinité : *146*.8 ; *171*.9, 23 ; *195*.6.

Diviser : *37*.12, 14 ; *47*.2 ; *49*.7, 8 ; *51*.13 ; *77*.18 ; *79*.1 ; *80*.23, 24 ; *81*.5 ; *92*.20 ; *94*.19 ; *95*.9 ; *103*.8 ; *104*.11 ; *107*.5 ; *173*.15 ; *179*.1 ; *183*.5, 13, 15, 21 ; *184*.3, 13, 14 ; *191*.17 ; *192*.18 ; *195*.16 ; *204*.4 ; *227*.11 ; *230*.14–15, 20 ; *231*.6.

Divisible : *205*.7 ; *233*.16, 18 ; *235*.5, 13.

Division : *26*.16 ; *38*.6 ; *81*.5, 7 ; *92*.23 ; *179*.2 ; *230*.22 ; *231*.1 ; *232*.13.
– du canon : *184*.4.
– d'un mètre : *107*.2.
– d'un tétracorde : *51*.4, 7, 8, 9, 10, 11, 12.

Dochmiaque : *88*.13.

Dorien (en parlant d'une composition) : *75*.6.
– (en parlant d'un dialecte) : *152*.11, 12.
– (en parlant d'un proslambanomène) : *58*.12, 13.
– Le dorien (aspect d'octave ou mode) : *44*.6 ; *58*.16.
– (*harmonia* des Anciens = *dôristi*) : *52*.1, 18 ; *53*.5.
– (tonalité) : *55*.13 ; *57*.2 ; *58*.2, 3, 8, 9 ; *61*.3, 4 ; *158*.12, 18 ; *159*.5.

Double : *36*.11, 12 (*bis*) ; *78*.22 ; *79*.2 ; *85*.6, 7 ; *92*.16 ; *98*.17 ; *116*.4, 27 ; *122*.26 ; *124*.24 ; *161*.2 ; *179*.8 ; *211*.12 ; *212*.18, 19 ; *225*.3 ; *236*.5, 10 (voir *Octave*).
– (en parlant d'une consonne) : *96*.15 ; *98*.7, 9, 20 ; *147*.21 ; *153*.13.
– (en parlant d'un genre rythmique) : *80*.19 ; *81*.12, 21 ; *82*.3.
– (en parlant d'un nombre) : *189*.9.
– (en parlant d'un procéleusmatique) : *83*.14.
– (en parlant d'un rapport) : *79*.10 ; *81*.15 ; *92*.2–3 ; *160*.6 ; *163*.4 ; *177*.20 ; *178*.7, 8 ; *186*.2, 3 ; *193*.2 ; *196*.14 ; *215*.5 ; *216*.2, 6 ; *218*.4 ; *230*.15 ; *232*.6.
– (en parlant d'un spondée) : *84*.3.

Doubler (ou redoubler) : *87*.10 ; *106*.12 ; *173*.14 ; *178*.22 ; *179*.14.

Douzième (la) (intervalle = $8^{ve} + 5^{te}$) : *177*.23.

Douzième de ton : *38*.7.

Droit (sens géométrique) : *89*.6 ; *237*.2.
– (en parlant d'un angle) : *186*.8 ; *228*.7, 10 ; *230*.17 ; *231*.5, 6.

Droite (sens géométrique) : *186*.7, 10 ; *187*.3 ; *188*.1 ; *202*.8 ; *211*.5 ; *230*.14, 17 ; *232*.8 ; *236*.12 ; *237*.1 ; *240*.13.

Durée : *26*.7, 24, 25 ; *76*.10, 11 ; *78*.8, 11, 22 (*bis*) ; *79*.1, 7 ; *80*.1–2, 23 ; *81*.4, 9, 13 ; *87*.17 ; *89*.15 ; *92*.8, 10, 14, 21 ; *93*.23, 25 ; *94*.1 ;

104.8, 10, 12 ; *105*.2 (*bis*) ; *109*.15 ; *147*.19 ; *159*.19 ; *160*.14, 18, 21 ; *161*.28, 29.
– bien mesurée : *79*.7, 8 ; *80*.3.
– composée : *79*.1, 2 ; *80*.7–8.
– d'aspect mesuré : *79*.8 ; *80*.1.
– de quatre temps premiers : *85*.8, 10–11.
– de huit temps premiers : *85*.8–9, 10.
– indécomposable : *78*.12.
– longue : voir *Longue*.
– multiple : *80*.10.
– non mesurée : *79*.7–8, 13 ; *80*.3–4.
– ramassée : *80*.5.
– rythmique : *79*.4.
– simple : *80*.9–10.
– surabondante : *80*.6.

Dyade : *205*.18, 21.

Eau : *139*.3 ; *142*.8 ; *170*.25 ; *209*.9, 23 ; *210*.9 ; *217*.10, 17, 24 ; *218*.18 ; *241*.2.

Échelle : *38*.18.

Eklysis : *70*.13, 15.

Édification d'un poème : *27*.24.

Éducatif : *115*.12 ; *122*.34 ; *123*.12.

Éducation : *47*.23 ; *115*.9 ; *118*.23 ; *123*.5 ; *124*.10 ; *138*.7, 15 ; *171*.11 ; *177*.3.

Éduquer : *47*.24 ; *115*.25 ; *117*.13 ; *123*.14 ; *126*.4 ; *127*.14 ; *134*.10 ; *138*.20 ; *171*.7.

Efféminé : *153*.17 ; *216*.24.

Efficace : voir *Cause*.

Efficiente : voir *Cause*.

Égal : *37*.13 ; *38*.16 ; *83*.8 ; *160*.7, 25 ; *179*.4, 6, 14 ; *180*.3 ; *183*.14 ; *186*.8 ; *188*.12, 14 ; *195*.17 ; *206*.18 ; *207*.6 ; *208*.6 ; *235*.24.
– (en parlant d'un genre rythmique) : *81*.11, 17, 20 ; *160*.10.
– (en parlant d'un rapport) : *92*.2–3 ; *93*.18 ; *160*.3 ; *216*.2, 5 ; *230*.15 ; *232*.1.

Égalité : *160*.21 ; *235*.24 ; *237*.3.

Rapport de l'égalité : *81*.14.

Ekbolê : 70.13, 17.

Élégiaque (en parlant d'un poème) : *113*.11.
– (en parlant d'un vers) : *106*.13 ; *113*.12.

Élément (sens physique) : *26*.21, 23 ; *139*.3 ; *167*.13 ; *201*.7 ; *209*.7, 8–9, 9, 20 ; *217*.4, 12, 19 ; *241*.4, 5, 12, 14.

Élimination (subdivision de l'aspect thérapeutique de l'éducation morale) : *138*.12.

Élocution : *147*.6 ; *149*.14.

Éloge (sorte de poème chanté) : *74*.13 ; *173*.1.

Émettre un son : *35*.3, 6 ; *58*.15 ; *220*.18 ; *221*.14 ; *222*.6.

Émission de souffle : *97*.1, 3, 4.
– sonore : *28*.21 ; *76*.8, 12.
– vocale articulée : *96*.2.

En correspondance (en parlant de poèmes) : *113*.15, 17.

Enfance : *20*.11 ; *117*.10 ; *122*.12 ; *213*.9.

Enfant : *20*.19 ; *117*.13, 17, 26 ; *118*.1–2, 9 ; *119*.21 ; *120*.7 ; *121*.7 ; *122*.7 ; *157*.2 ; *219*.2.

Enharmonique (en parlant d'une composition) : *75*.3.
– (en parlant d'un intervalle) : *36*.15–16 ; *37*.5 (voir *Diésis*).
– (en parlant d'une mélodie) : *224*.8.
– (en parlant d'un son) : *29*.2, 4, 6, 8, 10 ; *31*.1 ; *32*.6–7.
– L'enharmonique (genre) : *47*.3, 6, 15, 25 ; *49*.6 ; *50*.4, 7–8 ; *51*.7 ; *62*.3 ; *64*.12 ; *173*.12 ; *174*.3 ; *203*.22 ; *204*.5, 9 ; *205*.2, 8.

Enseignement : *128*.4 ; *138*.17–18 ; *145*.12.

Enseigner : *115*.5, 6 ; *117*.21 ; *118*.25 ; *134*.27 ; *145*.19 ; *146*.11.

Ensemble (l') : *67*.9 ; *76*.10 ; *123*.21–*124*.1.
– de dix temps premiers : *93*.1–2.
– harmonisé : *20*.18–23 ; *23*.8 ; *165*.7 ; *166*.7–8 ; *167*.21, 23–24.

Entendre (en parlant de l'audition) : *134*.32 ; *140*.8 ; *151*.6 ; *152*.16 ; *165*.26 ; *170*.16 ; *172*.13 ; *219*.8, 10, 13 ; *220*.3.
Faire entendre : *177*.22 ; *179*.10 ; *183*.2, 19 ; *184*.15 ; *224*.6–7, 9.

Entente : *134*.4.

Éolien (tonalité) : *55*.18.

Épibate (en parlant d'un péon) : *88*.4, 8 ; *161*.1.

Épichoriambique (en parlant d'un mètre) : *112*.1–2.

Épionique (en parlant d'un mètre) : *111*.26.

Épithalame : *74*.11.

Épithète : *138*.25, 31 ; *139*.2 ; *143*.11.

Épitrite (en parlant d'une consonance = quarte) : *238*.13.
- (en parlant d'un genre rythmique) : *81*.12 ; *82*.8.
- (en parlant d'un iambe) : *86*.3.
- (en parlant d'un nombre) : *186*.6–7 ; *189*.8.
- (en parlant d'un pied) : *102*.8, 10.
- (en parlant d'une racine) : *230*.19.
- (en parlant d'un rapport) : *81*.16 ; *92*.3 ; *93*.10 ; *102*.10–11 ; *178*.3, 5, 7, 15, 17 ; *186*.2, 4 ; *193*.1 ; *196*.16 ; *215*.4 ; *216*.2, 7 ; *218*.5 ; *228*.11 ; *230*.18 ; *232*.5.

(N.B. : « rapport épitrite » est parfois rendu par $\frac{4}{3}$).
- (en parlant d'un trochée) : *86*.10.

Épode : *114*.1.

Érotique (en parlant d'un style de composition mélodique) : *74*.11.

Esprit : *75*.1 ; *130*.7 ; *141*.11, 20 ; *144*.14, 32 ; *158*.11 ; *159*.15 ; *160*.15, 22 ; *161*.20 ; *162*.9.

Essence : *103*.11 ; *116*.9–10 ; *150*.8 ; *170*.27 (*bis*) ; *200*.3 ; *204*.10 ; *205*.3 ; *206*.5 ; *212*.16 ; *233*.15 (*bis*), 16 (*bis*) ; *234*.5 ; *239*.2.
- aromatique : *144*.6.

État (= cité) : *124*.1.

État d'âme : *75*.14 ; *118*.32, 34 ; *119*.17–18 ; *121*.30 ; *122*.1.

Été : *217*.21 ; *218*.3.

Éternel : *203*.12.

Éther : *169*.4 ; *170*.26, 27 ; *172*.24 ; *209*.18 ; *210*.1, 15 ; *219*.3 ; *241*.8, 12.

Éthéré : *166*.31 ; *167*.14 ; *170*.12 ; *173*.3 ; *202*.9 ; *205*.17, 19 ; *206*.6 ; *211*.6 ; *218*.9.

Éthos : *35*.19, 20 ; *46*.4 ; *74*.1 ; *75*.8 ; *150*.20 (voir *Caractère moral*).

Être (l') : *23*.8 ; *24*.3 ; *25*.6 ; *136*.11, 23, 32 ; *201*.4, 8 (*bis*), 11 (*bis*) ; *202*.1 (*bis*) ; *203*.12.
- doué de raison : *214*.8–9, 22–23.

Étude : *20*.11 ; *132*.1, 14.
Le manque d'études : *128*.3.

Étudier : *21*.15 ; *27*.12 ; *115*.16 ; *127*.19 ; *166*.11.

Exaltant (en parlant d'un style de composition mélodique) : *75*.10.
– (en parlant d'un style de rythmopée) : *95*.7.

Excès : *117*.7 ; *122*.1, 3 ; *200*.15 ; *235*.22 ; *240*.6.

Excessif : *120*.6 ; *121*.12, 25 ; *122*.21 ; *130*.9 ; *200*.13.

Exécutant : *123*.16.

Exécuter (sens musical) : *36*.7 ; *41*.2 ; *42*.14 ; *47*.15 ; *48*.3, 7 ; *58*.4 ; *75*.1 ; *162*.11 ; *207*.9.

Exécution (d'une œuvre musicale) : *27*.23, 25 ; *122*.16.

Extrême (sens mathématique) : *148*.11 ; *150*.12 ; *165*.10, 18 ; *198*.8, 10, 13.

Face (sens géométrique) : *217*.9, 10.

Fatal : *243*.28 ; *244*.3, 5, 8, 10.

Femelle : *95*.17.

Féminin : *135*.15 ; *136*.5, 11, 12–13, 19, 21, 23, 24 ; *137*.11, 14 ; *139*.17, 21 ; *144*.19, 24 ; *149*.23 ; *150*.2, 4, 7, 21, 23 ; *151*.18, 21, 25 ; *152*.8, 15, 23 (*bis*) ; *153*.20 ; *157*.6–7 ; *158*.5, 20 ; *159*.8 ; *163*.18 ; *164*.8, 11 ; *165*.19, 20, 23 ; *170*.31 ; *171*.9, 13, 22, 24 ; *220*.10, 13, 14, 18 ; *221*.6 ; *222*.15 ; *225*.9 ; *229*.2 ; *233*.7 ; *241*.3.

Féminiser : *170*.16.

Féminité : *137*.8 ; *152*.12 ; *164*.3 ; *221*.1 ; *222*.1–2.

Femme : *122*.8 ; *138*.13, 15, 16 ; *219*.2.

Festival : *120*.15 ; *133*.13.

Fête : *120*.15 ; *122*.10, 14.

Feu : *167*.16 ; *209*.14, 26 ; *210*.15 ; *217*.5, 16, 22 ; *241*.5.

Figure : *168*.13 ; *196*.2, 4.
– bien mesurée : *92*.22 ; *93*.1.
– de danse : *78*.2, 17 ; *123*.10 ; *133*.2.
– de deux temps premiers : *93*.6.
– de quatre temps premiers : *93*.13.
– de cinq temps premiers : *93*.15–16.
– de six temps premiers : *93*.13.
– métrique : *100*.14–15.

– rythmique : *81.*7 ; *92.*20 (*bis*), 23, 25 ; *94.*18.
(sens géométrique) : *217.*7 ; *230.*13 ; *233.*8.
(en rhétorique) : *144.*29, 31 ; *145.*3, 5.

Fluide (en parlant d'une chanson) : *77.*9.

Flûte (de Pan ?) : *121.*20 et n.1.

Folie : *239.*16, 28 ; *240.*7, 8.

Fou : *240.*1, 3.

Fonction (d'un son) : *35.*8 ; *45.*2.

Formation : *75.*17 ; *115.*16, 17–18 ; *117.*17, 22 ; *119.*20 ; *123.*3, 20 ; *128.*1 ; *145.*9–10 ; *157.*16 ; *245.*28.

Forme : *135.*23 ; *136.*17 ; *137.*7 ; *145.*11 ; *167.*12 (*bis*), 14 ; *168.*12 ; *196.*3, 7, 9 ; *220.*2 ; *241.*8.

Former : *115.*7 ; *119.*1 ; *122.*2 ; *132.*7 ; *137.*33 ; *159.*10 ; *167.*21 ; *216.*10 ; *245.*21, 27.

Fragment de mètre : *111.*19, 20 (*bis*), 21 (*bis*).

Funèbre (propre à un chant –) : *52.*15.

Gardien (de la Cité de Platon) : *123.*18.

Génération : *214.*22 ; *220.*18 ; *226.*2 ; *239.*13 ; *240.*14.

Générique : *31.*5, 12 ; *33.*14 ; *74.*10.

Genre (en Harmonique) : *28.*15, 24 ; *31.*3 ; *47.*2, 3, 6, 8, 10, 13, 14, 22 ; *48.*7 ; *49.*4 ; *64.*10, 13 ; *66.*2 ; *67.*10, 12 ; *72.*6 ; *75.*2 ; *173.*12, 18 ; *174.*9 ; *192.*3 ; *203.*16 ; *204.*4 ; *207.*5, 8 (*bis*).
– dactylique : *83.*7–8, 10 ; *84.*10 ; *85.*3 ; *107.*7, 9.
– de pied : *78.*5 ; *80.*18 ; *82.*17, 19 ; *83.*7.
– de style de composition mélodique : *74.*5.
– de style de rythmopée : *95.*6–7.
– double : *80.*19 ; *81.*12, 21 ; *82.*3.
– égal : *81.*11, 17, 20 ; *160.*10.
– épitrite : *81.*12 ; *82.*18.
– iambique : *85.*4.
– irrationnel : *82.*10.
– péonique : *88.*1.
– rythmique : *81.*11, 12 ; *82.*10, 17 ; *84.*10 ; *88.*11 ; *161.*21, 23 (*bis*), 29–30.
– sesquialtère : *80.*18 ; *81.*11 ; *82.*4, 6 ; *160.*26.

Géométrie : *21*.12 ; *78*.13 ; *186*.7 ; *188*.8, 18.

Géométrique (en parlant d'une proportion) : *188*.10, 12–13, 16 ; *189*.4, 11, 13 ; *192*.8 ; *236*.11 ; *238*.6.

Goût (sens) : *208*.15, 17, 20 ; *209*.23 ; *210*.8.

Grave (sens musical) : *28*.3, 4 ; *35*.5, 10, 20 ; *56*.5, 10 ; *58*.1–2, 12, 16 (*bis*) ; *61*.5 ; *62*.1 ; *71*.7 ; *74*.8 ; *75*.5 ; *134*.33 ; *157*.15 ; *158*.12, 15 ; *181*.14 ; *208*.8 ; *211*.15 ; *221*.8 ; *232*.14.

Le grave : *47*.15, 17 (*bis*), 19, 20, 21 ; *48*.14 ; *56*.2 ; *58*.7 ; *62*.1 ; *72*.14, 16 ; *73*.3 ; *158*.16 ; *159*.4 ; *164*.2, 7 ; *207*.16 ; *226*.13 ; *227*.4.

Gravité (sens musical) : *28*.5, 6 ; *71*.5 ; *200*.22.

Grec : *132*.2 ; *237*.7 ; *243*.25.

Guérir : *75*.19.

Guérison : *75*.16.

Harmonia : *44*.2 (*bis*) ; *151*.1.

Harmonie : *134*.8, 9 ; *190*.11 ; *191*.13 ; *192*.6–7, 9 ; *199*.8, 11 ; *206*.13.

Harmonieusement : *72*.4–5 ; *104*.4 ; *169*.28.

Harmonieux : *89*.3 ; *113*.8 ; *117*.12 ; *197*.17 ; *218*.10 ; *222*.12.

Harmonique (en parlant d'une proportion) : *188*.9, 15 ; *189*.12, 15 ; *190*.2–3 ; *236*.11 ; *238*.8.

– (en parlant d'un rapport) : *215*.1, 4 ; *232*.7, 11.

L'Harmonique : *27*.20 ; *28*.11, 13 ; *71*.4 ; *76*.1 ; *95*.6.

Harmonisé (en parlant d'un ensemble) : *20*.18, 23 ; *23*.8 ; *165*.7 ; *166*.7–8 ; *167*.21, 23–24.

La chose harmonisée : *174*.4.

Harmoniser : *21*.2 ; *23*.6 ; *25*.2 ; *47*.7–8 ; *170*.10–11 ; *197*.16 ; *205*.4.

Hauteur (d'un son) : *28*.1 (*bis*), 9, 10 ; *34*.10 ; *35*.8, 10 ; *54*.4 ; *202*.24.

Hélicon : *184*.7.

Hephthémimère (en parant d'une césure) : *108*.22.

Hermaphrodite : *221*.6, 14.

Héroïque (en parlant d'un mètre) : *106*.6.

Héros : *138*.30 ; *143*.20 ; *145*.16.

Hexamètre : *105*.1 ; *106*.3, 6, 16.

Hiatus : *99*.3 ; *153*.5.

Hiver : *217*.23 ; *218*.2.

Homophone (en parlant d'un son) : *35*.2, 7 ; *155*.n.3.

Hors pyknon (en parlant d'un son) : *34*.2, 6–7, 9 ; *201*.9.

Hymne : *120*.14 ; *160*.19 ; *173*.1.

Hypate : *29*.1, 3 ; *30*.4, 6, 8, 9 ; *31*.6, 9 ; *44*.3, 6 ; *183*.8, 11 ; *185*.10, 13.

Hypates (tétracorde des) : *29*.1, 2 (*bis*), 3 (*bis*) ; *30*.4, 6 ; *31*.2, 8, 11 ; *42*.21 ; *44*.3 ; *183*.5, 11 ; *185*.10, 13 ; *208*.8 ; *209*.8 ; *210*.7 ; *211*.11.

Hypatoïde (en parlant d'un lieu de la voix) : *72*.3.
– (en parlant d'une quarte) : *158*.16.
– (en parlant d'un son) : *34*.10.

Hyperbolées (tétracordes des) : *29*.10 (*bis*), 11 (*bis*), 12 ; *33*.11, 14–15 ; *43*.1 ; *58*.3 ; *180*.7–8 ; *183*.4, 17 ; *209*.1, 18 ; *212*.7.

Hypercatalecte (en parlant d'un mètre) : *104*.18.

Hyperdorien (tonalité) : *55*.21 ; *174*.9.

Hyperéolien (tonalité) : *56*.1–2.

Hyperhypate : *31*.5.

Hyperiastien (tonalité) : *55*.22.

Hyperlydien (tonalité) : *56*.2.

Hypermixolydien (tonalité) : *55*.23.

Hyperphrygien (tonalité) : *55*.23.

Hypodorien (aspect d'octave ou mode) : *44*.9 ; *57*.4 ; *158*.17.
– (tonalité) : *55*.6 ; *62*.1.

Hypoéolien (tonalité) : *55*.11.

Hypoïastien (tonalité) : *55*.8.

Hypolydien (aspect d'octave ou mode) : *44*.7.
– (tonalité) : *55*.10.
– aigu : *55*.12.
– grave : *55*.11.

Hypophrygien (aspect d'octave ou mode) : *44*.8.
– (tonalité) : *55*.7.
– aigu : *55*.9.
– grave : *55*.8.

Iambe : *85*.6, 13, 16, 17 ; *86*.1, 2, 3, 4, 6, 11 ; *87*.5, 6, 8, 10 ; *89*.1, 2, 8, 10 ; *90*.3, 9, 10 ; *101*.3 ; *108*.9 ; *109*.21 ; *110*.9, 13.
– central : *87*.7.
– épitrite : *86*.3.
– par bacchée : *86*.7.
– par trochée : *86*.5.
– simple : *161*.5.

Iambique (en parlant d'une dipodie) : *109*.13 ; *110*.4, 6, 7–8 ; *111*.27, 29–30 ; *112*.4.
– (en parlant d'un genre rythmique) : *85*.4.
– (en parlant d'un mètre) : *104*.2 ; *108*.6, 7–8, 11, 18 ; *109*.1, 4 ; *113*.13.
– (en parlant d'une syzygie) : *110*.18.

Iam*bis*er : *87*.10.

Iamboïde (en parlant d'un chorée) : *89*.15 ; *91*.5.

Iastien (*harmonia* des Anciens) : *52*.5, 17 ; *53*.7.
– (tonalité) : *55*.15.

Ici-bas : *115*.25, 27 ; *116*.3, 7, 11, 15 ; *135*.10 ; *166*.19, 23 ; *167*.17 ; *173*.4 ; *193*.14 ; *194*.2, 23, 32 ; *201*.16–17 ; *209*.17 ; *219*.12 ; *239*.13 ; *243*.15.

Icosaèdre : *217*.10.

Idée (d'une œuvre mise en musique) : *119*.9, 17 ; *134*.28, 29, 31 ; *136*.33 ; *137*.31 ; *138*.4, 20 ; *140*.16 ; *143*.5 ; *144*.4, 7 ; *149*.14 ; *165*.6.
– (dans le sens platonicien) : *238*.18.

Imitateur : *162*.25.

Imitation : *118*.28 ; *119*.1, 13, 21 ; *134*.31 ; *145*.8, 9 ; *193*.14 ; *195*.26 ; *239*.18.

Imiter : *119*.17, 18 ; *162*.24, 27.

Immatériel (en parlant de l'origine de l'âme) : *234*.8.
– (en parlant du mouvement de la voix) : *200*.3.

Immuable (en parlant d'une face du destin) : *243*.9–10, 15.
– (en parlant d'un nome) : *122*.18.

Impair (en parlant de la place d'une dipodie) : *110*.5, 15.
– (en parlant de la place d'une longue) : *101*.22–23.
– (en parlant de la place d'une syllabe) : *106*.13–14.
– (en parlant de la place d'un pied) : *108*.9, 12 ; *109*.10.

– (en parlant d'un intervalle) : *37*.12, 13 ; *59*.14.
– (en parlant d'un nombre) : *191*.4 ; *226*.3 ; *233*.20, 21 ; *235*.12 ; *236*.12 ; *238*.22.

Imparfait (en parlant de la région matérielle) : *205*.20.
– (en parlant d'un système) : *42*.3 (*bis*).

Impossible : *124*.11–12 ; *141*.10 ; *166*.5.
– à chanter : *48*.6.

Inaltérable (en parlant de la pureté de la musique) : *195*.16.
– (en parlant de l'essence intelligente) : *239*.2.
– (en parlant d'une région de l'Univers) : *194*.1.

Incomposé (en parlant d'un intervalle) : *36*.3, 4 ; *37*.7, 9 ; *47*.16 ; *48*.8 ; *50*.15 ; *59*.9 ; *70*.16 ; *72*.9, 11 ; *158*.20.
– (en parlant d'un pied) : *80*.21, 23 ; *88*.1.
– (en parlant d'un rythme) : *82*.15–16, 18–19 ; *83*.11 ; *94*.11.

Incorporel (en parlant de l'âme) : *235*.7.
– (en parlant d'un être) : *235*.12.
– (en parlant d'un système) : *203*.9.
– L'incorporel : *236*.7.

Indécomposable (en parlant d'une durée) : *78*.12.

Indifférent (en parlant d'une syllabe) : *100*.18 ; *108*.17.

Indivisible (en parlant de l'âme) : *235*.7.
– (en parlant de l'enharmonique) : *204*.5.
– (en parlant d'un assemblage) : *205*.5.
– (en parlant d'une essence) : *233*.15.
– (en parlant d'un élément) : *200*.19.
– (en parlant d'une nature) : *233*.18.
– (en parlant du temps premier) : *78*.8.
– L'indivisible : *78*.14 ; *235*.11.

Inégal (en parlant d'une différence) : *185*.4.
– (en parlant d'une durée) : *92*.11.
– (en parlant d'un élément) : *87*.13.
– (en parlant d'une fraction) : *37*.14 ; *180*.9.
– (en parlant d'un nombre) : *185*.3.
– (en parlant d'un pas) : *162*.7.

Inégalité : *161*.12.

Influence (sens astrologique) : *220*.11 ; *221*.4 ; *222*.10 ; *224*.3–4 ; *225*.2, 5 ; *226*.7, 8, 9, 10 ; *227*.2 ; *231*.1–2.

Inspiration : *121*.28.

Inspiré (par un dieu) : *121*.5, 22 ; *122*.10 ; *239*.7.

Instrument (de musique) : *25*.15 ; *61*.8 ; *64*.2 ; *77*.8 ; *126*.18 ; *149*.19 ; *151*.2–3, 5, 11 ; *159*.3 ; *163*.2, 4, 8, 10, 13, 15 ; *165*.2, 3, 8, 20 ; *166*.14 ; *169*.24 ; *170*.10, 19, 21, 26, 29 ; *172*.9, 26 ; *173*.2 ; *184*.7, 14 ; *227*.6.
- à cordes : *153*.8 ; *164*.5, 10 ; *172*.26.
- à vent : *163*.17 ; *170*.15 ; *172*.26, 27–28.

Instrumental (en parlant d'une composition) : *61*.7–8.
- (en parlant d'une mélodie) : *27*.25 ; *67*.8 ; *165*.28.
- (en parlant d'une musique) : *166*.2.
- (en parlant d'une phrase musicale) : *58*.5 ; *64*.1 ; *77*.8, 12 ; *151*.9.

Intelligence : *116*.24 ; *117*.4.

Interlude (instrumental) : *64*.2.

Interprétation (d'un acteur, d'un récitant) : *27*.26 (*bis*).

Interprète : *162*.20.

Intervalle : *26*.28, 31 ; *27*.5 ; *28*.15 ; *34*.11 ; *35*.11, 12–13, 23 ; *36*.2, 4, 9, 11, 14, 16, 17, 21 ; *37*.3, 5, 7, 11, 14, 15 ; *38*.1, 3, 11, 13, 20 ; *40*.2–3, 4–5 ; *41*.21 ; *42*.16–17 ; *47*.5, 6–7 ; *48*.6, 7, 8, 10, 11 ; *49*.6, 9 ; *50*.2, 6, 9, 11, 17–18 ; *51*.16 ; *52*.2 ; *55*.3 ; *56*.7, 11 ; *58*.14 ; *59*.9, 10, 14 ; *60*.3 ; *63*.6 ; *64*.12, 13–14 ; *70*.14, 16, 17, 18 ; *72*.9, 10, 11 ; *73*.1, 2, 4 ; *78*.16 ; *98*.14 ; *99*.9 ; *134*.33 ; *150*.25 ; *153*.21, 23 (*bis*) ; *154*.4, 6 ; *158*.20 ; *173*.17 ; *174*.1, 5 ; *177*.7, 15 ; *178*.9 ; *179*.11–12 ; *180*.3–4 ; *183*.12 ; *185*.9, 12, 15, 18 ; *186*.1 ; *187*.4 ; *189*.1 ; *191*.17 ; *192*.2 ; *193*.5, 10 ; *195*.17 ; *197*.17 ; *200*.9 ; *202*.12, 16 ; *205*.1, 3, 16 ; *216*.19–20, 21, 22 ; *224*.7, 10.
- chromatique : *36*.17.
- composé : *36*.4, 6 ; *37*.8, 9 ; *48*.8, 10 ; *59*.9 ; *72*.10 ; *73*.1.
- consonant : *36*.16 ; *37*.3 ; *56*.12 ; *59*.10 ; *177*.7 ; *186*.1 ; *187*.4 ; *216*.21.
- diatonique : *36*.17.
- dissonant : *36*.16 ; *37*.3 ; *197*.17–18 ; *216*.22.
- enharmonique : *36*.16–17 ; *37*.5.
- impair : *37*.12, 13 ; *59*.14.

– incomposé : *36*.4, 5 ; *37*.7, 9 ; *47*.16 ; *48*.8, 9 ; *50*.15 ; *59*.9 ; *70*.16 ; *72*.9, 11 ; *158*.20.
– irrationnel : *36*.18, 21.
– pair : *37*.11, 12 ; *59*.14.
– peu resserré : *38*.3, 4–5.
– rationnel : *36*.15, 16 ; *49*.9 ; *50*.2.
– resserré : *38*.3, 4.
– valant 1 $\frac{1}{2}$ *diésis* enharmonique : *50*.11–12.

Intra-modulable : *42*.11–12.

Inversion de cadence : *111*.25 ; *112*.1, 10.

Ionien (dialecte) : *152*.12, 13.
– (peuple) : *85*.2.

Ionique : *85*.1 ; *104*.3 ; *110*.10.
– par la majeure : *84*.5–6, 7 ; *89*.12–13 ; *101*.19 ; *110*.10 ; *112*.25–26, 27.
– par la mineure : *84*.6, 9 ; *101*.18 ; *110*.20 ; *112*.27–28.
dipodie – : *111*.27 ; *112*.6–7.

Irascible (en parlant d'une partie de l'âme) : *116*.29 ; *121*.28 ; *130*.7 ; *212*.14.
L'irascible : *128*.10 ; *136*.22 ; *198*.3.

Irraisonné (en parlant d'une crainte) : *121*.24.
L'irraisonné : *116*.17–18.

Irrationnel (en parlant d'un chorée) : *89*.14.
– (en parlant d'un côté de rectangle) : *228*.5.
– (en parlant d'un élan de l'âme) : *172*.15.
– (en parlant d'un genre rythmique) : *82*.10.
– (en parlant d'un intervalle) : *36*.18, 21.
– (en parlant d'une nature) : *239*.4.
– (en parlant d'une partie de l'âme) : *116*.12 ; *212*.20.
– (en parlant d'un pied) : *81*.3.
– (en parlant d'un principe de l'âme) : *116*.23.
– (en parlant d'un rythme) : *94*.12, 13 (*bis*) ; *162*.7–8.
L'irrationnel : *117*.5–6 ; *202*.27 ; *239*.18.

Ivresse : *123*.1.

Jeu de l'acteur : *119*.7.
– de l'interprète : *162*.20.

Jeune : *123*.2 ; *213*.5.

Jeunesse : *134*.10.

Joie : *121*.2 ; *122*.8 ; *136*.24, 26, 27 ; *221*.18.

Jouer (d'un instrument) : *61*.8 ; *64*.2, 3 ; *77*.8.

Jupiter (planète) : *222*.8.

Justice : *211*.20 ; *212*.11 ; *235*.22, 30.

Kômos : *74*.12.

Là-bas ou Là-haut (en parlant du séjour céleste) : *116*.4, 15 ; *175*.9 ; *194*.1, 32–33 ; *219*.3.

Leçon : *123*.7 ; *146*.5.

Lenteur : *93*.22.

Lettre (de l'alphabet) : *61*.11 ; *64*.5 ; *67*.11, 13 ; *95*.25 ; *96*.2, 3, 16 ; *97*.7, 15 ; *98*.13 ; *99*.13, 27, 29 ; *100*.7 ; *147*.8, 11 ; *148*.23 (*bis*), 24 ; *151*.11 ; *152*.21 ; *226*.1 ; *240*.13 ; *241*.6.

Lever (d'une planète) : *221*.16 ; *222*.5.

Liberté : *117*.3.

Libre (en parlant d'un poème) : *113*.15, 16.

Lichanoïde (en parlant d'un son) : *34*.15 ; *35*.21 ; *202*.15.

Lichanos : *31*.12.

Lieu de la voix : *35*.16, 17 (*bis*), 18 ; *72*.2, 3, 5 (voir *Hypatoïde*, *Mésoïde*, *Nétoïde*, *Registre*).
– phonateur : *148*.20.

Ligne : *167*.3, 10, 15, 19 ; *181*.10 ; *184*.9 ; *203*.19, 23 ; *237*.1, 5.

Limma (intervalle) : *179*.12.
– (en rythmique) : *92*.13, 14.

Liquide (en parlant d'une consonne) : *96*.16 ; *99*.12 ; *100*.1, 2, 6 ; *153*.15.

Logaédique (en parlant d'un mètre) : *105*.10 ; *107*.13 ; *108*.2.

Loi : *122*.15 ; *123*.6.

Long (en parlant d'un silence) : *92*.16.

Longue (en parlant d'une catalexe) : *104*.16.
– (en parlant d'une durée) : *81*.9 ; *83*.16, 19 ; *84*.1 (*bis*), 14 ; *88*.2, 3, 4 (*bis*), 5 (*bis*) ; *89*.15 ; *90*.5 ; *92*.4–5, 7, 8, 10 ; *160*.12, 14, 18 ; *161*.15.

– (en parlant d'une syllabe) : *97*.15 ; *98*.4, 29 ; *101*.2, 3, 7, 9, 10, 12, 17, 18, 20, 22 ; *102*.2, 4 (*bis*), 5, 8 ; *105*.21 ; *106*.8, 14 ; *109*.5 ; *110*.17, 19, 23 ; *111*.1, 2, 7, 9, 11 ; *112*.22, 23, 25, 26 ; *113*.5 ; *149*.2, 5.
– (en parlant d'une voyelle) : *97*.15–16 ; *98*.18, 19 ; *99*.1 ; *105*.18 (*ter*) ; *147*.16 ; *151*.13, 19–20.
La longue par nature : *98*.31 ; *99*.18.
– par position : *98*.24–25 ; *99*.11, 29 ; *100*.8.
Longueur d'une durée : *160*.21.
– d'une syllabe : *99*.26 ; *109*.6 ; *142*.18 ; *161*.2.
– d'un mètre : *103*.4.
– (sens géométrique) : *238*.14–15.
Lunaire : *195*.4.
Lune : *167*.6 ; *206*.22 ; *207*.6, 11, 18 ; *220*.17 ; *226*.2, 6.
Lydien (aspect d'octave ou mode) : *44*.5.
– (*harmonia* ou mode des Anciens) : *51*.19 ; *52*.17 ; *53*.4.
– (tonalité) : *54*.7 ; *55*.17 ; *61*.4, 5.
– aigu : *55*.19.
– grave : *55*.18.
– syntone : *52*.9 (voir *Syntonolydien*).
Lyre : *164*.6, 13 ; *171*.10 ; *172*.15 ; *173*.2.
Maître : *123*.7 ; *245*.19.
Maîtresse de ballet : *119*.6.
Majeur (en parlant d'un demi-ton) : *179*.3, 10.
– (en parlant d'une tierce) : voir *Diton*.
Maladie : *118*.15 ; *121*.22.
Mâle : *95*.16 ; *136*.16 ; *144*.14 ; *151*.20 ; *158*.1, 13 ; *159*.6 ; *162*.22 ; *163*.7 ; *220*.9 (voir *Masculin*).
Marche : *120*.16.
Mars (planète) : *222*.5, 11.
Masculin : *135*.15 ; *136*.5, 11, 19, 22, 24 ; *137*.17 ; 144.11, 23, 25 ; *149*.23 ; *150*.2, 4, 7, 21, 23 ; *151*.23 ; *152*.7, 18, 21, 22 ; *153*.19 ; *157*.7 ; 164.6 ; *165*.19, 22 ; *171*.23 ; 220.12, 13 ; *221*.3, 15 ; *222*.4, 7, 17 ; *225*.7, 7–8 ; *229*.2, 4–*230*.1 ; *233*.7 ; *241*.1–2, 6 (voir *Mâle*).
Matérialité : *194*.14.

Matériel : *191.9* ; *200.2*, 11 ; *202.20*, 27 ; *205.20* ; *206.6* ; *211.5* ; *218.9* ; *237.2* ; 239.11.

Matière : *19.14* ; *20.3*, 16 ; *22.3* (*bis*) ; *25.8*, 18 ; *26.19* ; *27.9* ; *75.18–19* ; *95.18*, 20 ; *119.8* ; *124.17* ; *137.22* ; *142.6* ; *166.14*, 28 ; *190.12* ; *194.4*, 9 ; *195.13* ; *199.26*, 27, 29 ; *200.4*, 6–7, 7, 21 ; *202.19* ; *205.13* ; *241.13*.

Médecin : *165.13* ; *169.8.17* ; *208.21*.

Médecine : *20.9* ; *21.10–11* ; *133.23* ; *196.10*.

Médical (en parlant d'un remède) : *75.18*.

Médiété : (voir *Moyenne*) *190.15* ; *198.1*.

Médium (registre de la voix) : *56.3* ; *61.6* ; *71.7* ; *74.8* ; *75.5*.

Mélange : *137.28* ; *155.7* ; *165.16* ; *195.13*, 24 ; *222.12* ; *233.18*.
– (en composition mélodique) : *71.10* ; *72.4*.
– (en rythmopée) : *95.4*.

Mélanger : *165.22*.

Mélodie : *22.6* ; *25.13* ; *26.2*, 17 ; *31.3* ; *36.9* ; *48.4*, 9, 13 ; *50.5* ; *58.14–15* ; *71.7* ; *72.6*, 7 ; *73.4*, 8 ; *74.2*, 4 ; *75.21* ; *76.15*, 16, 24 ; *77.2*, 5, 11, 19 ; *78.16*, 19 ; *95.16*, 17, 19 ; *118.31*, 36 ; *119.18* ; *120.21* ; *122.7*, 13, 28 ; *123.9* ; *124.19* ; *132.20* ; *134.13* ; *149.18*, 22 ; *150.2*, 3, 5, 8, 10, 16 ; *151.10* ; *156.13*, 15, 16, 18 ; *159.9* ; *162.22* ; *163.9–10* ; *172.16* ; *200.15* ; *224.8* ; *239.8*, 17, 26 ; *240.10* ; *241.15*.
– accomplie : *25.15* ; *26.1*, 6 ; *71.2* ; *75.17* ; *242.7*.
– chantée ou vocale : *26.3* ; *58.5* ; *67.7* ; *71.17*.
– continue : *157.2*.
– d'aspect rythmique : *150.9*.
– directe : *48.13*, 14.
– instrumentale : *67.8* ; *165.28*.
– oscillante : *48.14*, 15.
– rétrograde : *48.13*, 14–15.

Mélodieux : *35.4*, 6 ; *169.26*.

Mélodique (en parlant d'un caractère) : *59.7*.
– (en parlant d'une émission) : *28.10*, 21–22.
– (en parlant d'un mouvement) : *27.8*.

Membre (d'un mètre) : *107.2*, 3, 5 ; *111.18* (*bis*) ; *112.29* ; *149.8*.

Même (le) : (cf. *237.n.1*).

Le cercle du Même : *239*.1.

Mémoire : *116*.17.

Mener (une droite) : *184*.10 ; *186*.11.

Mercure (planète) : *221*.10 ; *226*.8 (voir *Hermès*).

Mèse : *29*.5 ; *30*.3, 5 ; *31*.14 ; *32*.3 ; *33*.3, 5 ; *42*.12, 13 ; *44*.8 ; *57*.3 ; *60*.4 ; *155*.2 ; *181*.7 ; *183*.3 ; *185*.11, 13 ; *213*.8 ; *223*.2, 4 ; *224*.1.

Mèses (tétracorde des) : *29*.3, 4 (*bis*), 5 (*bis*) ; *31*.6, 7, 9 ; *42*.21 ; *44*.6 ; *183*.8 ; *185*.10, 13 ; *208*.14 ; *209*.9 ; *210*.7 ; *211*.11, 17–18.
– (pentacorde des) : *43*.2.

Mésoïde (en parlant d'une quinte) : *158*.16.
– (en parlant d'un lieu de la voix) : *71*.n.4 (voir *Registre médium*).

Mésopyknon : *34*.1, 5.

Mesuré (en parlant d'une durée) :.
– bien mesurée : *79*.7, 8 ; *80*.3.
– d'aspect mesuré : *79*.8 ; *80*.1.
– non mesurée : *79*.7–8, 13 ; *80*.4.
– (en parlant d'une figure) :.
– bien mesurée : *92*.22 ; *93*.1.

Métalepse : *138*.26.

Métaphore : *138*.26 ; *140*.17.

Métaphorique : *140*.7.

Mètre (en métrique) : *26*.5 ; 95.28 ; *100*.17 ; *102*.18 ; *103*.2 (*bis*), 5, 6, 7, 8, 12, 15 ; *104*.11, 13, 22 ; *105*.1, 6, 7, 11, 19, 21 ; *106*.1, 3, 4, 7 ; *107*.3, 5, 7, 14 (*bis*), 17, 18 ; *108*.1, 6, 7, 8, 10 (*bis*), 11, 14, 15, 18 ; *109*.1 (*bis*), 4, 6, 8, 12, 13, 15 (*bis*), 18 ; *110*.1, 11, 13, 20, 24 ; *111*.3, 6, 8, 9, 13, 14, 15 (*bis*), 18, 19 (*ter*), 20 (*bis*), 21, 22, 25, 28 ; *112*.1, 4, 10, 17, 20, 21, 28 ; *113*.3, 8, 12, 13, 14 ; *114*.10 ; 149.8.
– anomal : *113*.3.
– composé : *104*.12 ; *107*.20 ; *109*.12 ; *111*.14.
– confus : *112*.21.
– héroïque : *106*.6.
– logaédique : *105*.10 ; *107*.13 ; *108*.2.
– moyen : *112*.12.
– prototype : *104*.1 ; *111*.13.
– simple : *104*.1 ; *107*.19 ; *111*.13.

Métrique (en parlant d'une figure) : *100*.15.
– (en parlant d'une syzygie) : *102*.8.
La métrique : *27*.20–21 ; *91*.13–14 ; *95*.23, 26, 29 ; *96*.14 ; *105*.12.

Mimique : *77*.13.

Mineur (en parlant d'un demi-ton) : *179*.3, 8.
– (en parlant d'une tierce = trihémiton) : *47*.18 ; *52*.5, 10.

Mise en œuvre : *27*.22, 23.
– (en composition mélodique) : *71*.11 ; *72*.7 ; *73*.5.
– (en rythmopée) : *95*.2.

Mixolydien (aspect d'octave ou mode) : *44*.4.
– (*harmonia* ou mode des Anciens) : *52*.7, 15 ; *53*.8.
– (tonalité) : *55*.20.
– aigu : *55*.22.
– grave : *55*.21.

Mixte (en parlant d'un assemblage) : *227*.9.
– (en parlant d'une voyelle) : *152*.1, 3.
– (en parlant d'un mouvement de la voix) : *26*.28 ; *27*.1, 4.
– (en parlant d'un perceptible) : *137*.18.
– (en parlant d'un rythme) : *82*.16, 20 ; *90*.6 ; *91*.10 ; *94*.11, 15 (*bis*).
– (en parlant d'un son) : *225*.7 ; *233*.7.
– (en parlant d'un système) : *41*.6, 9.

Mobile (en parlant d'une créature) : *201*.3.
– (en parlant d'une partie du corps) : *140*.17.
– (en parlant d'un son) : *33*.17 ; *34*.11, 14 ; *42*.2 ; *157*.6 ; *201*.1.

Mode (le) : *46*.2 ; *51*.14 ; *52*.19 ; *59*.1, 7 ; *70*.15 ; *71*.2 ; *117*.11 ; *125*.9 ; *134*.29, 34 ; *156*.1, 3, 4, 12, 19 ; *157*.5, 9 ; *163*.11 ; *165*.1 ; *166*.8 (*bis*) ; *226*.5 ; *245*.2 (voir *Aspect de l'octave*).
– hypodorien : *158*.16–17.

Modérée (en parlant d'une composition mélodique) : *75*.11.

Modulation : *28*.16 ; *48*.15–*49*.1 ; *59*.4, 8 ; *72*.18 ; *123*.10 ; *156*.17 ; *170*.13 ; *213*.17 ; *242*.3, 4, 5.
– rythmique : *78*.6 ; *94*.4, 5.
– vocale : *119*.18.
sans modulation interne : *42*.12–13.

Moduler : *59*.12 ; *158*.10 ; *161*.22 ; *170*.17.

Mœurs : *117*.11 ; *132*.19 ; *162*.28 ; *239*.19.

Mollesse : *118*.2.

Molosse (pied) : *101*.7–8 ; *110*.17.

Monade : *190*.8 (voir *Unité*).

Monde : *241*.13, 14 ; *244*.18.
- de là-haut : *173*.9.
- d'en haut : *195*.1.
- d'ici-bas : *173*.4.
- supérieur : *166*.29–30.
- terrestre : *166*.20 ; *173*.1.

Ce bas monde : *181*.1–2.

Ce monde-ci : *239*.9.

L'autre monde (= séjour céleste) : *166*.21, 27.

Monocorde : *181*.2 (voir *Canon*).

Montée (du grave à l'aigu) : *70*.16, 17 ; *72*.13 ; *208*.3.

Monter (du grave à l'aigu) : *32*.1 ; *33*.4 ; *49*.2 ; *56*.11 ; *59*.14 ; *63*.4 ; *179*.9 ; *207*.14 ; *208*.2 ; *238*.19.

Moral (en parlant de l'éducation) : *138*.7–8, 15.
- (en parlant d'un caractère) : *53*.1 ; *75*.13 (voir *Éthos*).
- (en parlant d'un effet) : *165*.13.
- (en parlant d'une formation) : *145*.10.
- (en parlant d'un relâchement) : *130*.4.

Moralement : *157*.17–*158*.1 ; *220*.13.

Mortel : *171*.1 ; *203*.14.

Mort-né : *230*.2.

Mouvement : *26*.24, 25 ; *76*.13 ; *95*.19–20 ; *117*.24–25, 27 ; *118*.4 ; *119*.2 ; *122*.20 ; *156*.21 ; *166*.2, 9 ; *167*.8 ; *170*.9 ; *193*.16 ; *195*.10 ; *202*.2, 4, 7 ; *205*.6 (*bis*) ; *218*.10, 13 ; *238*.18 ; *241*.14.
- circulaire : *202*.8 ; *211*.6–7 ; *238*.17.
- corporel : *25*.17, 19 ; *26*.7, 19 ; *27*.27, 29 ; *77*.1 ; *78*.1–2, 17 ; *119*.19 ; *161*.19–20 ; *162*.21, 24.
- mélodique : *70*.18.
- direct : *72*.12 (*bis*).
- oscillant : *72*.12, 15, 17.
- par intervalles composés : *48*.10 ; *72*.10 ; *73*.1.
- par intervalles incomposés : *48*.8–9 ; *72*.9, 11 ; *154*.4.
- rétrograde : *72*.12, 14.

– musical : *200*.17.
– rectiligne ; *202*.13.
– rythmique : *26*.5 ; *76*.13 ; *95*.19–20.

Mouvement de la voix : *26*.7, 26 (*bis*), 27, 29, 31 ; *27*.1, 3, 4, 5, 7, 30–31 ; *28*.4–5, 9 ; *199*.24 ; *200*.1–2, 7–8.
– complexe : *26*.26 ; *27*.31, 32.
– continu : *26*.28, 29 ; *27*.3 ; *200*.8.
– mélodique : *27*.7–8.
– mixte : *26*.28 ; *27*.1, 4.
– procédant par intervalles : *26*.28, 31 ; *27*.5 ; *200*.8–9.
– simple : *26*.26 ; *27*.31 ; *28*.1, 9.

Moyen (en parlant d'une consonne muette) : *148*.15, 21.
– (en parlant d'une syllabe) : *98*.28 (voir *Syllabe commune*).
– (en parlant d'un mètre) : *112*.12.
– (en parlant d'un pied) : *98*.27.
Le moyen : *165*.18, 22, 23.

Moyenne (la) : *141*.6 ; *188*.4 ; *190*.1 ; *197*.16 ; *198*.3, 5, 9, 13, 16 ; *206*.20 ; *233*.15, 16, 17, 19.
– arithmétique : *189*.11, 14–15.

Muette (en parlant d'une consonne) : *147*.12 ; *148*.6.

Multiple (en parlant d'une durée) : *80*.10.

Multiplication : *191*.7, 8 ; *235*.1.

Multiplier : *187*.1 ; *191*.4.

Muse : *22*.13 (*bis*) ; *147*.5 ; *171*.2, 9, 18.

Musical (en parlant d'activité) : *246*.10–11.
– (en parlant d'art) : *124*.20.
– (en parlant de connaissance) : *181*.4 ; *246*.16.
– (en parlant de culture) : *128*.2.
– (en parlant de la matière) : *27*.9.
– (en parlant de la mise en œuvre) : *165*.10.
– (en parlant d'éléments) : *177*.3.
– (en parlant de pratique) : *129*.2–*130*.1.
– (en parlant de réalités) : *190*.7 ; *193*.9.
– (en parlant d'un domaine) : *22*.11.
– (en parlant d'une consonance) : *192*.16.
– (en parlant d'une proportion) : *189*.5.

– (en parlant d'une théorie) : *22.2* ; *114.11*.
– (en parlant d'un intervalle) : *177.15*.
– (en parlant d'un mouvement) : *200.17*.
– (en parlant d'un nombre) : *192.15*.
– (en parlant d'un rapport) : *214.23* ; *218.3*.
– (en parlant d'un système) : *191.18*.
– (en parlant du rythme) : *76.25*.
– (en parlant du souffle) : *218.12*.

Musicalement : *47.25*.

Musicien : *72.1* ; *146.23* ; *149.20* ; *214.13*.

Musique : *19.10* ; *20.5*, 14, 16, 25 ; *21.1*, 13, 20, 28, 30 ; *22.4*, 12, 15 ; *23.3* ; *25.11*, 13, 20 ; *26.9*, 14, 19 ; *27.11* ; *36.2* ; *48.1–2* ; *54.4* ; *64.5* ; *76.1* ; *77.1*, 11 ; *115.5*, 16 ; *117.10*, 14 ; *118.22*, 26–27, 31 ; *119.1*, 12, 17, 28 ; *120.1*, 13–14, 15, 18 ; *121.29*, 31–32 ; *122.2*, 12, 27 ; *123.8*, 12, 13 ; *124.9*, 16, 18, 22 ; *125.1*, 5–6, 8 ; *126.2*, 4, 7, 11, 17 ; *127.9* ; *128.3*, 7 ; *132.1*, 5, 13 ; *133.10*, 22 ; *134.1*, 10, 19, 24, 27 ; *135.3* ; *145.12–13*, 19 ; *146.11* ; *149.18* ; *163.8* ; *165.5* ; *166.2*, 8 ; *171.19*, 25 ; *172.9* ; *177.3*, 5 ; *180.16*, 17 ; *191.10* ; *195.11* ; *198.17*, 21, 24 ; *199.4*, 6, 28–29 ; *200.6*, 12, 18, 20 ; *206.12* ; *213.3* ; *217.1* ; *218.8* ; *220.3* ; *228.1* ; *245.1* ; *246.6*, 8.
– d'agrément : *123.16* ; *124.5*.
– instrumentale : *166.2*.
Pratiquer la musique (ou faire de la musique) : *121.31–32* ; *122.27* ; *126.1–2* ; *245.21*.

Mystères : *221.5–6* ; *245.24* ; *246.3*.

Naissance : *144.8* ; *168.19* ; *233.4* ; *241.3*, 17, 20, 22 ; *242.1* ; *245.7*.

Naître : *92.26* ; *193.15* ; *199.7* (*bis*) ; *216.14*, 15 ; *244.22*.

Nature : *20.22* ; *21.2–3* ; *22.16* ; *28.22* ; *82.2* ; *105.4* ; *115.23* ; *116.5*, 27 ; *117.21* ; *118.9* ; *120.2*, 9 ; *124.11*, 24, 25 ; *127.14* ; *135.17*, 19, 22 ; *136.33* ; *144.29* ; *148.21*, 23, 24 ; *150.1*, 13, 25 ; *162.25*, 27 ; *164.15* ; *165.1* ; *166.14* ; *167.2*, 6, 11 ; *168.1* ; *172.18* ; *177.6*, 9 ; *193.7* ; *194.29* ; *198.18* ; *200.1* ; *202.24*, 26 ; *203.8*, 11 ; *204.11*, 14 ; *206.6* ; *209.15* ; *210.7* ; *212.15*, 18, 19 ; *213.12* ; *214.4* ; *219.6* ; *226.1* ; *229.2* ; *233.17* ; *234.3*, 8 ; *235.13*, 14 ; *239.4*, 18 ; *241.2*.
– bestiale : *214.8*.
– divine : *214.7*.
– première : *195.26*.

Naturel : *41*.12 ; *47*.22 ; *79*.5 ; *98*.3 ; *117*.3 ; *118*.4 ; *120*.7–8 ; *132*.24 ; *133*.6 ; *134*.14 ; *136*.1 ; *144*.14 ; *167*.8 ; *169*.10 ; *171*.22 ; *195*.27 ; *204*.22 ; *206*.21 (*bis*) ; *209*.17 ; *219*.14 ; *239*.8.

Naturellement : *136*.8–9 ; *140*.17 ; *166*.1 ; *180*.9 ; *220*.12 ; *224*.2 ; *239*.21–22.

Nète : *29*.7, 9, 12 ; *32*.9, 10 ; *58*.3 ; *181*.7 ; *183*.3, 6, 7.

Nétoïde (en parlant d'un lieu de la voix) : *71*.n.4 (voir *Registre aigu*).

Nombre : *20*.22 ; *22*.18 ; *27*.18 ; *51*.5 ; *79*.5 ; *81*.13 ; *82*.13 ; *90*.2, 6 ; *92*.1, 19, 23 ; *93*.10 ; *102*.19, 20 ; *104*.1, 8, 12, 14 ; *105*.3 ; *107*.12, 16 ; *108*.12 ; *160*.8 ; *161*.13 ; *166*.8 ; *168*.7 ; *171*.16 ; *177*.15, 17 ; *178*.14, 16, 21 ; *179*.1 ; *180*.14, 15, 20, 23 ; *181*.8, 15 ; *184*.14 ; *185*.3, 7, 8, 14 ; *186*.5 (*bis*), 8 ; *187*.2 ; *188*.1, 2, 4, 6, 12 ; *189*.3, 4, 8 ; *190*.1, 2, 4, 16, 18 ; *191*.3, 6, 7, 11 (*bis*), 14, 19 ; *192*.3, 4 (*bis*), 10, 11, 12, 15 ; *193*.1, 3, 10, 11 ; *195*.14, 21, 22, 23, 24, 26 ; *196*.10–11 ; *198*.16 ; *201*.13 ; *203*.8, 20, 21 ; *204*.12 ; *205*.10, 12 ; *206*.2, 3 (*bis*), 12, 17 ; *207*.6, 7, 11, 17 ; *208*.6 (*bis*) ; *209*.6, 7 ; *215*.1, 3, 5, 5–6, 8, 9 ; *216*.4 (*bis*), 7, 8, 9, 11 (*bis*), 12 ; *217*.6, 7, 8 (*bis*), 9, 10, 11 (*bis*), 19, 20 ; *226*.3 ; *228*.1, 3, 8 (*bis*), 12, 14, 15, 16 ; *229*.2 ; *230*.5, 9, 12, 19, 21, 22 ; *231*.3 (*bis*) ; *232*.12, 13, 16 ; *233*.19 ; *234*.1, 7 ; *235*.17, 19, 21, 23 (*bis*), 24, 27, 28 ; *236*.3, 12 ; *238*.20, 22.

– consonant : *233*.13.
– double : *189*.9.
– épitrite : *189*.8.
– impair : *191*.3 ; *226*.3 ; *233*.20, 21 ; *235*.12 ; *236*.7, 12 ; *238*.22.
– pair : *191*.4, 10 ; *226*.3 ; *233*.19, 20 ; *235*.13 ; *236*.5, 12 ; *238*.20.
– parfait : *186*.6 ; *188*.1–2 ; *205*.10 ; *206*.3 ; *216*.11 ; *230*.21 ; *231*.3.
– rationnel : *228*.3, 8–9.
– sesquialtère : *186*.6.

Nome : *122*.16.

Nomique (en parlant d'un style de composition mélodique) : *74*.6, 7 ; *75*.7.

Notation (musicale) : *62*.2–3 ; *63*.8, 11 ; *64*.15 ; *174*.10 (voir *Signe de notation*).

Note (de musique) : *45*.n.1 ; *64*.1 ; *179*.7.

Noter (la musique) : *61*.10 ; *63*.12 ; *67*.7, 14 ; *207*.4.

Nuance : *49*.7, 8 ; *50*.1 (voir *Aspects des genres*).

Numérique : *36*.20 ; *197*.10 ; *216*.3.

Numériquement : *177*.7.

Octacorde : *41*.13, 17 ; *42*.4, 9 ; *43*.3.
– parfait : *51*.15.

Octade (ou 8) : *190*.n.4 ; *191*.8.

Octaèdre : *217*.9.

Octave : *37*.1 ; *38*.19, 20 ; *39*.1 ; *40*.1 ; *42*.9 ; *44*.2 ; *52*.2, 4, 6 ; *55*.1, 3 (*bis*) ; *56*.7 ; *57*.4 ; *58*.16, 17 ; *104*.9 ; *151*.1 ; *155*.1, 2 (*bis*) ; *158*.15 ; *177*.19 ; *178*.4, 6, 9 ; *203*.10 ; *210*.17 ; *212*.18, 19 ; *213*.5, 8, 9, 11, 15, 16, 17 ; *214*.1 ; *218*.2, 10 ; *226*.7 ; *227*.3.
– parfaite : *52*.4 ; *203*.10.
Double octave : *54*.6 ; *178*.4.

Odorat : *139*.20 ; *208*.19 ; *209*.24 ; *210*.11.

Œil : *122*.22.

Opposé (en parlant d'un pied) : *103*.14, 16.

Opposition entre deux pieds : *81*.8.
– entre deux rythmes : *94*.14.

Oracle : *243*.23, 24, 26 ; *244*.7, 12, 15, 17 (voir *Pythie*).

Ordre : *42*.17 ; *76*.11 ; *79*.9 ; *80*.2 ; *132*.15 ; *133*.21 ; *154*.10 ; *198*.5, 12 ; *220*.9 ; *227*.3 ; *243*.18.

Ordonné : *76*.17 ; *95*.20.

Ordonner : *84*.12 ; *135*.1 ; *160*.3.

Oreille : *96*.4 ; *122*.22 ; *180*.19 ; *181*.5 ; *199*.15 ; *208*.26 ; *209*.28 ; *210*.1 ; *219*.7, 10.

Organe phonateur : *100*.4 ; *218*.20.

Origine : *200*.19 ; *201*.10, 11 ; *203*.19 ; *234*.8 ; *236*.8 ; *239*.8 ; *242*.21.
– première : *242*.15.

Orthios (pied) : *85*.8 ; *87*.15 ; *161*.6.

Oscillant (en parlant d'une mélodie) : *48*.14, 15.
– (en parlant d'un mouvement mélodique) : *72*.12, 15, 17.

Ouïe : *76*.23, 25 ; *96*.5 ; *118*.30 ; *208*.24 ; *209*.26 ; *210*.13 ; *219*.9 ; *239*.21.

Oxypyknon : *34*.2, 6.

Pair (en parlant de la place d'une dipodie) : *110*.16.

– (en parlant de la place d'une longue) : *101*.23.
– (en parlant de la place d'un pied) : *108*.9, 10 ; *109*.2.
– (en parlant d'un intervalle) : *37*.11, 12 ; *59*.14.
– (en parlant d'un nombre) : *191*.4, 10 ; *226*.3 ; *233*.19, 20 ; *235*.13 ; *236*.5, 12 ; *238*.20.

Parabase : *113*.16.

Paramèse : *29*.7–8 ; *30*.5 ; *33*.6 ; *183*.9–10.

Paranète : *29*.7, 9, 11 ; *32*.8.

Parfait : *75*.21 ; *165*.5 ; *194*.2, 29 ; *204*.12 ; *205*.19 ; *214*.5.
– (en parlant d'une octave) : *52*.4 ; *203*.10.
– (en parlant d'une rythmopée) : *94*.18.
– (en parlant d'un nombre) : *186*.6 ; *188*.2 ; *205*.10 ; *206*.3 ; *216*.11 ; *230*.21 ; *231*.3.
– (en parlant d'un octacorde) : *51*.15.
– (en parlant d'un système) : *33*.2 ; *42*.3, 4 ; *51*.20 ; *52*.8 ; *186*.1, 3 ; *204*.8.

Parhypate : *29*.1, 3–4 ; *30*.9 ; *31*.9 ; *44*.4, 7.

Parhypatoïde (en parlant d'un son) : *34*.14 ; *35*.21 ; *202*.11.

Pariambe : *101*.1.

Parole : *119*.1, 16, 18 ; *123*.8.
Paroles sans musique : *124*.21–22.

Partie de l'âme : *121*.25–26.
– concupiscente : *116*.28 ; *121*.27 ; *171*.13–14 ; *212*.12–13.
– irascible : *116*.29 ; *121*.28 ; *212*.14.
– irrationnelle : *116*.11–12 ; *212*.20.
– rationnelle : *121*.28 ; *212*.21.

Pas (de danse) : *87*.16.

Passage (voir *Phrase*) :.
– chanté : *64*.2–3, 4.
– instrumental : *77*.7.

Passif : *153*.17 ; *205*.12 ; *236*.6 ; *237*.5 ; *239*.4 ; *241*.5.

Passion : *75*.16 ; *121*.18 ; *122*.21 ; *127*.16 ; *143*.27 ; *205*.20 ; *239*.28 ; *240*.5.

Passionné : *161*.10.

Passionnel : *123*.4 ; *239*.29.

Pédeutique : *27*.15 ; *95*.14–15.

Pensée : *76*.15, 16 ; *117*.29 ; *143*.26.

Pentacorde : *41*.13, 17 ; *42*.4, 7.
Pentacordes en consonance l'un avec l'autre : *43*.1–2.

Pentade (ou 5) : *93*.4, 5 ; *191*.1 ; *209*.6 ; *230*.19.

Pentamètre : *107*.9 ; *111*.5.

Penthémimère (en parlant d'une césure) : *108*.21.

Péon : *89*.2 ; *102*.3, 10 ; *111*.4 ; *162*.4.
– deuxième : *102*.6.
– épibate : *88*.4, 8 ; *161*.1.
– premier : *102*.5.
– quatrième : *111*.6, 11.
– troisième : *110*.22.
– vulgaire (ou *diaguïos*) : *88*.2, 6 ; *89*.1.

Péonique (en parlant d'un genre rythmique) : *88*.1.
– (en parlant d'un mètre) : *104*.3 ; *111*.3, 5–6.

Perceptible : *137*.15 ; *204*.17.

Perception : *25*.25 (*bis*) ; *174*.4–5 ; *177*.13 ; *194*.18.

Percevoir : *78*.11 ; *82*.2, 6 ; *127*.6 ; *177*.12 ; *180*.18 ; *209*.22.

Perfection : *191*.2.
– d'un nombre : *102*.19.

Période : *215*.9 ; *216*.16 ; *242*.13.
– (en rhétorique) : *149*.8.
– (en rythmique) : *83*.4, 5 ; *85*.15 ; *159*.18 ; *161*.16.

Périodique : *196*.13.

Périphrase : *138*.26 ; *143*.18.

Perversion : *213*.14.

Perversité : *245*.16.

Peuplade : *128*.9 ; *129*.1.

Peuple : *101*.8 ; *127*.19 ; *129*.2 ; *130*.2 ; *131*.2 ; *132*.1, 2, 6 ; *133*.12, 20 ; *152*.10.

Peu resserré (en parlant d'un intervalle) : *38*.3, 4–5.

Phénomène sonore : *78*.20, 21.

Philosophe : *20*.28 ; *25*.1 ; *121*.11 ; *172*.11 ; *201*.15 ; *218*.14 ; *233*.11 ; *243*.8.

Philosophie : *117*.9 ; *245*.8–9, 13, 23 ; *246*.5, 6.

Phonateur (en parlant d'un appareil) : *151*.24.
– (en parlant d'un lieu) : *148*.20.
– (en parlant d'un organe) : *100*.4.

Phrase instrumentale : *58*.5 ; *64*.1 ; *77*.8, 12 ; *151*.9.
– mélodique : *36*.7–8 ; *47*.14.

Phrygien : *170*.22.
– (aspect d'octave ou mode) : *44*.5.
– (*harmonia* ou mode des Anciens) : *52*.3, 18 ; *53*.6.
– (tonalité) : *54*.7–8 ; *55*.14 ; *61*.3–4, 6.
– aigu :*55*.16.
– grave : *55*.15.
– (en parlant d'un aulos) : *163*.18–19.
– (en parlant d'une composition) : *75*.6.

Physique : *22*.5, 17 ; *27*.12, 16 ; *167*.18 ; *169*.23 ; *235*.4, 26 ; *236*.1.
La physique : *27*.17, 19.

Physiquement : *157*.16 ; *220*.13.

Pied (en métrique ou en rythmique) : *78*.5 ; *80*.11, 13, 15, 16, 21, 24 ; *81*.1, 5, 8 ; *82*.19 ; *83*.4, 6, 7 ; *87*.14, 22 ; *88*.1 ; *91*.10 ; *93*.2, 3 ; *94*.7 ; *95*.27 ; *98*.26 ; *100*.16, 23, 24 ; *101*.5, 8, 14, 15 ; *102*.1, 7, 11, 14, 15, 16, 18 ; *103*.2, 3, 14, 15, 16 ; *104*.4, 6, 7, 14, 16, 18, 19 ; *105*.1, 2, 3, 8, 9, 13 ; *106*.12, 17, 18 ; *107*.5, 12, 15, 19, 22 ; *108*.3, 8, 9, 12, 14, 20, 21 ; *109*.18 ; *110*.3, 7, 9, 12, 20 ; *112*.12, 13, 21 ; *149*.4, 10, 11 ; *159*.18 ; *160*.14.
– composé : *80*.22, 23 ; *81*.6 ; *112*.21 ; *113*.4.
– de deux temps premiers : *80*.17, 21 ; *81*.17 ; *93*.2–3.
– de trois temps premiers : *80*.16 ; *81*.21.
– de cinq temps premiers : *82*.4–5.
– de sept temps premiers : *82*.8–9.
– de huit temps premiers : *93*.3.
– de douze temps premiers : *80*.22.
– de quatorze temps premiers : *82*.9.
– de seize temps premiers : *81*.18.
– de dix-huit temps premiers : *82*.1.
– de vingt-cinq temps premiers : *82*.5–6.

– incomposé : *81*.21, 23 ; *88*.1.
– irrationnel : *81*.3.
– opposé : *103*.14, 16.
– rationnel : *81*.1.

Plaisir : *117*.28 (*bis*) ; *120*.11 ; *121*.18, 26 ; *123*.3 ; *124*.28 ; *125*.1 ; *132*.24 ; *133*.14 ; *137*.1, 15 ; *139*.18 ; *140*.22 ; *171*.17 ; *172*.4, 5 ; *211*.13, 15, 16 ; *239*.27.

Plan (sens mathématique) : *188*.5 ; *202*.10.

Planète : *191*.14 ; *206*.14 ; *218*.10–11, 13 ; *220*.8, 11 ; *225*.10 (voir *Corps céleste errant)*.

Plastique (en parlant d'un art) : *118*.25.

Plectre : *241*.9, 10.

Poème : *27*.5, 24 ; *77*.13 ; *95*.28 ; *110*.23 ; *113*.8, 9, 11 ; *114*.1, 2 ; *122*.31 ; *145*.11.
– antistrophique : *113*.17–18.
– en correspondance : *113*.15, 17.
– libre : *113*.15, 16.

Poésie : *118*.30 ; *242*.27.
– non chantée : *122*.28.

Poète : *22*.9 ; *113*.5 ; *138*.33 ; *139*.13 ; *218*.12.

Poétique (la) : *145*.6, 8.

Point : *78*.3, 9, 11, 13 ; *181*.10 ; *184*.1, 4, 10 ; *186*.10 ; *190*.16 ; *231*.7.

Polyphtongue (instrument de musique) : *164*.11.

Position (sens prosodique) : voir *Allongement, Longue.*

Possible : *36*.7 ; *74*.9 ; *101*.14–15 ; *115*.4, 16 ; *117*.13, 15 ; *120*.6–7 ; *121*.16 ; *122*.3 ; *134*.30 ; *163*.5, 9 ; *226*.4.

Pratiquer (la musique) : *121*.31 ; *122*.11 ; *133*.10 ; *245*.21.

Précis : *194*.33.

Précisément : *78*.23.

Précision : *25*.25–26 ; *48*.1 ; *53*.2–3 ; *111*.23 ; *180*.19 ; *195*.15.

Prédominance : *97*.13.

Primordial (en parlant d'un être) : *200*.3 ; *202*.1.

Principe : *116*.23 (*bis*), 25, 26 ; *190*.8 ; *195*.12 ; *199*.28 ; *242*.18.

Printemps : *217*.20, 24.

Procéleusmatique double : *83*.14 ; *101*.16.
– simple : *83*.12 ; *84*.8, 15 ; *105*.23 ; *107*.17.

Produire un son : *169*.26 ; *181*.10–11 ; *184*.13.

Profond (= grave) : *58*.6, 14, 15 ; *60*.4 ; *63*.3.

Progression (en mathématique) : *188*.17 ; *233*.21, 22 ; *235*.1–2, 2–3, 5.

Prononcer : *97*.16, 21 ; *100*.2, 3, 6 ; *105*.11 ; *151*.21, 25 ; *153*.9.

Prononciation : *149*.1 ; *151*.17 ; *153*.5.
– simultanée (de syllabes) : *105*.13 (et 11).

Proportion : *82*.12 ; *168*.11 ; *189*.3, 16 ; *192*.6 ; *195*.23 ; *197*.7 ; *200*.12 ; *220*.15–16 ; *235*.29 ; *238*.3.
– arithmétique : *188*.9–10, 10–11, 16 ; *189*.3–4 ; *238*.4.
– géométrique : *188*.10, 12–13, 16 ; *189*.4, 10–11, 13 ; *192*.7–8 ; *236*.11 ; *238*.6.
– harmonique : *188*.9, 15 ; *189*.12, 15 ; *190*.2–3 ; *236*.11 ; *238*.7–8.
– musicale : *189*.5.

Proportionné : *106*.10 ; *162*.18 ; *235*.22.

Proslambanomène : *29*.1 ; *30*.1 ; *54*.10–*55*.1 ; *55*.2 ; *56*.10, 12–13 ; *57*.3–4 ; *58*.6, 9, 11–12, 13 ; *63*.5 ; *155*.2 ; *159*.5 ; *181*.7 ; *183*.2 ; *185*.9–10, 12 ; *221*.8–9 ; *225*.11 ; *226*.7.

Prosodiaque : *89*.7.

Prototype (en parlant d'un mètre) : *104*.1 ; *111*.13.

Providence : *125*.15 ; *194*.29 ; *200*.10 ; *245*.12.

Psychique : *204*.9.
Le psychique : *235*.10.

Puissance : *115*.24 ; *201*.8 ; *202*.26 ; *205*.19 ; *214*.2 ; *232*.12, 15 ; *234*.5 ; *241*.13.

Pur : *135*.9 ; *166*.16 ; *170*.27 ; *172*.27 ; *193*.17 ; *194*.28 ; *237*.1.
– (en parlant d'un bacchée) : *111*.8.
– (en parlant d'une dipodie) : *112*.29.
– (en parlant d'une dipodie iambique) : *109*.13 ; *110*.4.
– (en parlant d'une dipodie trochaïque) : *110*.15.
– (en parlant d'un péon) : *111*.4, 6.

Pureté : *191*.5 ; *194*.16 ; *195*.16.

Purifier : *239*.26.

Pyknon : *34*.2, 4, 8 ; *173*.12 (voir *Hors pyknon*).

Pyrrhique (danse) : *84*.16 ; *126*.12 ; *160*.17.
– (pied) : *84*.15 ; *89*.8 ; *101*.1 ; *108*.14 ; *110*.11 ; *162*.6.

Pythagoricien : *20*.28.

Quadrant (du Zodiaque) : *223*.4 ; *224*.5, 6 ; *226*.12.

Quadrat (en astrologie, en parlant d'un aspect) : *232*.2.

Qualité : *26*.12 ; *122*.3 ; *137*.20, 23, 24, 26 ; *150*.10 ; *202*.2.

Quantité commune : *96*.12 ; *97*.16, 17–18, 18, 21 ; *98*.25.
– d'une lettre : *98*.14 (*bis*), 16.
– d'une syllabe : *98*.5 ; *99*.6 ; *100*.13, 19 ; *108*.16.
– d'une voyelle : *96*.12 ; *98*.25.

Quart de ton : *37*.15, 16 ; *38*.4, 7, 9, 10, 19 (*bis*) ; *42*.7, 9, 10 ; *47*.16 (*bis*) ; *48*.5 ; *49*.7 ; *50*.7, 18 (*bis*) ; *70*.15–16, 17 ; *79*.5 ; *104*.8–9 ; *174*.6 ; *178*.12 ; *179*.15 ; *180*.6 ; *191*.17, 19 (*bis*) ; *202*.12, 16–17 ; *205*.2 (*bis*) (voir *Diésis enharmonique*).

Quarte : *37*.1, 8 ; *38*.5 ; *42*.6 ; *44*.1 ; *54*.6 ; *60*.1 ; *158*.16 ; *178*.3, 5, 13, 18, 19 ; *180*.9 ; *185*.15 ; *191*.18 ; *203*.10 ; *218*.1, 8 ; *223*.1.

Quinte : *37*.1 ; *42*.8 ; *44*.1 ; *54*.5 ; *158*.16 ; *177*.22, 25 ; *178*.5, 13, 18, 19 ; *185*.15 ; *203*.11 ; *210*.4, 6, 10, 12 ; *212*.10 ; *218*.2, 9.

Raison : *26*.10 ; *100*.5 ; *116*.10 ; *121*.19 ; *135*.9 ; *211*.17 ; *214*.9, 23 ; *239*.10.
– (= cause) : *26*.15 ; *32*.7 ; *33*.6, 13 ; *51*.18 ; *107*.20 ; *109*.3 ; *121*.2 ; *124*.3 ; *139*.5 ; *166*.3 ; *180*.1 ; *191*.2, 4 ; *193*.12 ; *206*.1, 4 ; *210*.12 ; *230*.12.
– (sens mathématique) : *188*.17.
– de raison 2 : *189*.13 ; *192*.8.
– de raison 3 : *189*.15.

Raisonnement : *21*.25 ; *117*.23 ; *121*.17 ; *125*.19 ; *137*.21 ; *193*.8 ; *197*.12 ; *210*.6 ; *239*.7.

Ramassé (en parlant d'une durée) : *80*.5.
– (en parlant d'un rythme) : *162*.14.

Rapidité : *93*.22.

Rapport : *20*.22–23, 24, 26 ; *23*.1, 8 ; *30*.4 ; *36*.19, 20, 22 (*bis*) ; *41*.7 ; *77*.19 ; *78*.10 ; *79*.9, 10, 11, 14 ; *81*.2, 4, 14 (*bis*), 15, 16 ; *82*.11,

12 ; *92*.2 (*bis*), 20, 24 ; *93*.1, 4, 5, 9, 10, 14, 18, 23 ; *94*.7, 9 (*bis*), 10 (*bis*) ; *102*.11, 20 ; *128*.1 ; *133*.5 ; *134*.2 ; *140*.21 ; *141*.4, 8 ; *149*.24 ; *160*.3, 4, 6, 9 ; *161*.4 ; *166*.9 ; *168*.10 ; *178*.10, 11 ; *179*.4 (*bis*) ; *180*.4 (*bis*), 5 (*bis*), 13 (*ter*), 22 ; *184*.12, 13 ; *185*.8, 14 ; *186*.2, 13 sq ; *187*.4 ; *188*.13, 18 ; *189*.6, 14, 17 ; *192*.12, 14, 17, 19 ; *193*.5 ; *195*.23, 27 ; *196*.1, 12 ; *197*.3, 16 ; *206*.15 ; *216*.16, 17, 19 ; *217*.4 ; *218*.2 ; *227*.10 ; *232*.4, 11 ; *238*.12, 13.

– consonant : *191*.12 ; *196*.13–14 ; *197*.14.
– correspondant à un ton entier : *30*.4.
– dissonant : *197*.3, 15.
– double : *37*.1 ; *79*.10 ; *81*.15 ; *92*.2–3 ; *160*.6 ; *161*.4 ; *177*.20 ; *178*.7, 8 ; *186*.2, 3 ; *193*.2 ; *196*.14 ; *215*.5 ; *216*.2, 6 ; *218*.4 ; *230*.15 ; *232*.5–6.
– du ton ($\frac{9}{8}$) : *37*.1–2 ; *178*.18, 20 ; *180*.12–13 ; *185*.14 ; *206*.13.
– égal : *81*.14 ; *92*.2 ; *93*.18 ; *160*.3 ; *216*.2, 5 ; *230*.16 ; *232*.1.
– épitrite : *37*.1 ; *81*.16 ; *92*.3 ; *93*.10 ; *102*.11–12 ; *178*.3, 5, 7, 15 ; *180*.12 ; *186*.2, 4, 10 ; *193*.1 ; *196*.16 ; *215*.4 ; *216*.2, 7 ; *218*.5 ; *228*.11 ; *230*.18 ; *232*.5 ; *238*.13.
– harmonique : *215*.1, 4 ; *232*.7, 11.
– musical : *214*.23 ; *218*.3.
– quadruple : *93*.1 ; *193*.3.
– rationnel : *79*.14.
– rythmique : *92*.24 ; *93*.4, 9, 14, 18 ; *94*.7, 9 (*bis*), 10 (*bis*) ; *216*.1–2 ; *230*.13–14 ; *232*.15.
– sesquialtère : *37*.1 ; *79*.10 ; *81*.15 ; *92*.3 ; *93*.5, 7, 14 ; *160*.26 ; *177*.25 ; *178*.6, 7, 16, 17 ; *186*.2, 4, 9 ; *193*.2 ; *196*.15 ; *215*.4 ; *216*.2, 6 ; *218*.5 ; *230*.16–17 ; *232*.2–3.
– triple : *177*.24 ; *193*.2.

Rationnel (en parlant d'une diagonale) : *228*.9.
– (en parlant d'un élément) : *236*.7.
– (en parlant d'une essence) : *212*.17.
– (en parlant d'une nature) : *172*.18.
– (en parlant d'une partie de l'âme) : *116*.23 ; *121*.28 ; *212*.21.
– (en parlant d'un intervalle) : *36*.17–18, 18 ; *49*.9 ; *50*.2.
– (en parlant d'un nombre) : *228*.3, 9.
– (en parlant d'un pied) : *81*.1.
– (en parlant d'un rapport) : *79*.14.
– (en parlant d'un rythme) : *94*.12.
Le rationnel : *117*.3, 17 ; *198*.2 ; *202*.28.

Redressement (moral) : *75*.22 ; *119*.28.

Refrain d'amour : *145*.16.

Registre (de la voix, d'un instrument) : *61*.5, 6 ; *71*.10 ; *74*.7, 8 (*bis*) ; *75*.4, 5 ; *158*.10.
- aigu (ou nétoïde) : *71*.8 ; *74*.7 ; *75*.5.
- grave (ou hypatoïde) : *71*.7 ; *72*.3 ; *74*.8 ; *75*.4–5.
- médium (ou mésoïde) : *71*.7 ; *74*.8 ; *75*.5.

Règle graduée : *183*.20 ; *184*.1–2, 3, 8.

Relâché (en parlant du féminin) : *136*.21 ; *144*.19.
- (en parlant d'un chant) : *122*.34.
- (en parlant d'un son) : *150*.21.
- (en parlant d'un système) : *52*.16.

Relâchement : *26*.30 ; *28*.2, 3 ; *116*.28 ; *130*.3 ; *171*.12–13.

Relâcher (se) : *117*.8.

Remède : *118*.14 ; *121*.14.

Réminiscence : *246*.2.

Rendre un son : *148*.7 ; *153*.7 ; *219*.1, 3 ; *220*.8 ; *222*.1, 4, 15, 16–17.

Résonner : *96*.5.

Resserré (en parlant d'un intervalle) : *38*.3, 4.

Rétrograde (en parlant d'une mélodie) : *48*.13, 14–15.
- (en parlant d'un mouvement mélodique par intervalles incomposés) : *72*.12, 14.

Rhétorique : *20*.n.2 ; *125*.26.

Romain : *125*.5.

Rotation : *191*.13.

Rythme : *20*.18 ; *26*.2, 4, 7 ; *71*.3 ; *76*.4, 10, 22, 25 ; *77*.7, 10, 18 ; *80*.13 ; *81*.17, 18, 20, 21 ; *82*.1, 2, 4, 5, 6, 8, 9, 15, 18, 20 ; *83*.1 (*bis*), 3, 11 ; *84*.5 ; *85*.1, 5, 12, 15 ; *87*.1, 11, 17, 21 ; *89*.4, 7 ; *90*.1, 6 ; *91*.10, 15 ; *92*.1 (*bis*), 3, 6, 11, 13, 15, 18, 21, 26 ; *93*.1, 6, 8, 11, 12, 16, 19 ; *94*.4, 11 (*bis*), 12, 13 (*bis*), 14, 15 (*bis*), 17 ; *95*.1, 5, 16, 19 ; *103*.5, 6, 8, 10, 13 ; *117*.12 ; *118*.32 ; *119*.19 ; *122*.13 ; *125*.9, 12, 13 ; *126*.12 ; *132*.20 ; *134*.14, 29 ; *135*.2 ; *149*.18, 22 ; *150*.1, 3, 6, 8, 10 ; *159*.14 ; *160*.10, 16, 17, 18, 26 ; *161*.4, 9, 10, 11, 12, 18 ; *162*.2, 4, 6, 7, 11, 15, 17, 23 ; *165*.1, 7, 19, 20 ; *227*.6 ; *241*.16, 19 ; *242*.3.

– composé : *82*.15, 17 ; *83*.3 ; *85*.12, 15, 16 ; *92*.1, 18 ; *93*.17, 18 ; *161*.10.
– de quatre temps premiers : *82*.20.
– de six temps premiers : *83*.1–2.
– de dix temps premiers : *93*.6–7, 8–9, 11, 12, 19.
– de douze temps premiers : *82*.18.
– incomposé : *82*.15, 18–19 ; *83*.11 ; *94*.11.
– irrationnel : *94*.12, 13 (*bis*) ; *162*.7–8.
– mixte : *82*.16, 20 ; *90*.6 ; *91*.10 ; *94*.11, 15 (*bis*).
– présentant des modulations : *242*.3–4.
– prosodiaque : *89*.7.
– ramassé : *162*.14.
– rationnel : *94*.12.
– sans modulation : *242*.3.
– simple (= incomposé) : *85*.5 ; *92*.21 ; *93*.16, 17 ; *161*.9.
– surabondant : *162*.15–16.
– tortueux : *89*.4.

Rythmé : *76*.5, 7 ; *77*.1 ; *115*.25 ; *169*.26.

Rythmicien : *92*.18.

Rythmique (en parlant d'un aspect) : *82*.14 ; *88*.12.
– (en parlant d'une durée) : *79*.4.
– (en parlant d'un genre) : *81*.11 ; *161*.21, 29–30.
– (en parlant d'un rapport) : *92*.24 ; *93*.4, 9, 14, 18 ; *94*.7 ; *216*.1–2 ; *230*.13–14 ; *232*.15.
La Rythmique : *27*.20 ; *76*.2, 20 ; *78*.4 ; *91*.13 ; *92*.15 ; *95*.22 ; *119*.6.

Rythmopée : *27*.24 ; *78*.6 ; *89*.6 ; *94*.17 ; *95*.6, 12.
– parfaite : *94*.17.

Sage : *123*.19 ; *124*.12 ; *169*.2, 5 ; *171*.24 ; *172*.1 ; *173*.3 ; *214*.5 ; *220*.8 ; *236*.4 ; *240*.4 ; *241*.9.

Sagesse : *116*.5 ; *143*.24 ; *171*.21 ; *172*.4 ; *212*.7, 8, 16 ; *236*.2 ; *239*.15.

Saison : *194*.33 ; *217*.18.

Sambyque : *164*.7.

Sang : *168*.2.

Santé : *120*.3.

Saturne (planète) : *222*.11, 16.

Saut d'intervalles : *48*.11 ; *56*.11 ; *73*.2,3 ; *154*.6.

Savoir (le) : *132*.4 ; *171*.21 ; *220*.1, 5.

Scander : *104*.7 ; *107*.9 ; *108*.18.

Science : *21*.8, 9 ; *25*.13, 20 ; *26*.1 ; *76*.20 ; *78*.13 ; *116*.19 ; *138*.2.

Section (d'un traité) : *76*.1.

Sémante (en parlant d'un trochée) : *85*.10 ; *87*.16 ; *161*.6.

Semi-sonore (en parlant d'une consonne) : *96*.5, 14 ; *147*.12–13, 20.

Sens (d'un mot) : *76*.4, 8.
– (organe) : *76*.22 ; *82*.6 ; *118*.24, 28 ; *208*.7, 25 ; *209*.3, 21, 26 ; *210*.19.

Sensation : *191*.1.

Sensoriellement : *181*.5.

Sesquialtère (en parlant d'un chromatique) : *50*.13 ; *51*.9.
– (en parlant d'un genre de pied) : *80*.18.
– (en parlant d'un genre rythmique) : *81*.11 ; *82*.4 ; *216*.2.
– (en parlant d'un nombre) : *186*.6.
– (en parlant d'un rapport) : *79*.10 ; *81*.15 ; *92*.3 ; *93*.5, 7, 14 ; *160*.26 ; *177*.25 ; *178*.6, 7, 16, 17 ; *186*.2, 4 ; *193*.2 ; *196*.15 ; *215*.4 ; *216*.6 ; *218*.5 ; *230*.17 ; *232*.3.
Rapport sesquialtère est rendu par $\frac{3}{2}$ en *37*.b ; *186*.9 et par $1+\frac{1}{2}$ en *50*.11–12.

Sexe : *122*.6 ; *135*.15 ; *136*.4, 6, 24 ; *144*.19, 22, 23 ; *147*.9 ; *171*.24.

Sigma : *96*.18 ; *147*.21 ; *153*.14.

Signe de notation : *45*.1 ; *62*.2, 3 ; *63*.1, 2, 3, 8, 10, 11 ; *64*.1, 3, 11 ; *66*.1, 2 ; *67*.7 ; *87*.17–18 ; *88*.7 ; *179*.8, 10.
Signes de notation étagés de demi-ton en demi-ton : *63*.8–9 ; *66*.4.
Signes de notation étagés de ton en ton : *63*.8–9 ; *64*.15.

Silence (sens musical) : *76*.12 ; *92*.14 (*bis*), 16 (*bis*) ; *159*.19.

Similitude : *118*.23 ; *119*.21.

Simple : *115*.23 ; *135*.22 ; *144*.26 ; *170*.12 ; *199*.27 ; *203*.22 ; *204*.9–10 ; *205*.8 ; *218*.20 ; *219*.4 ; *225*.2 ; *235*.18.
– (en parlant d'un bachée) : *87*.2, 5.
– (en parlant d'une consonne) : *98*.2, 11, 12, 18.
– (en parlant d'une durée) : *80*.9–10.
– (en parlant d'un iambe) : *161*.5.

– (en parlant d'un mètre) : *104*.1 ; *107*.19 ; *111*.13.
– (en parlant d'un mouvement de la voix) : *26*.26 ; *27*.31 ; *28*.1, 9.
– (en parlant d'un procéleusmatique) : *83*.12.
– (en parlant d'un rythme) : *85*.5 ; *92*.21 ; *93*.16, 17 ; *161*.9.
– (en parlant d'un son) : *27*.6.
– (en parlant d'un spondée) : *84*.1, 7.
– (en parlant d'un système) : *41*.2.
– (en parlant d'un trochée) : *161*.5.

Soigner : *117*.5 ; *121*.29.

Soleil : *138*.29, 33 ; *139*.1, 11 (*bis*), 14, 16, 19, 21 ; *194*.15 ; *195*.10 ; *221*.11 ; *222*.3.

Solfier : *151*.12.

Solo instrumental : *64*.3 ; *77*.8.

Somme (la) : *187*.2.

Son : *25*.16, 18 ; *26*.4, 19, 20, 21, 32 ; *27*.1, 6 ; *28*.10, 14, 17, 21, 22 ; *29*.2 (*bis*), 3, 4 (*bis*), 5, 6 (*bis*), 8, 9, 10, 11 ; *30*.9 ; *31*.1, 4, 6, 9, 10 (*bis*), 11, 14, 15 ; *32*.6, 10 ; *33*.5, 6, 11, 13, 15, 17 ; *34*.3, 7, 9, 14 ; *35*.1, 3, 4, 5 (*bis*), 7, 8, 9, 10, 12, 14, 17, 19 (*bis*), 21 (*bis*) ; *36*.2, 5, 6 ; *37*.4 ; *38*.10 ; *41*.1, 2, 6, 8, 12, 16, 20 ; *42*.2 (*bis*), 4, 14, 15 ; *43*.5 (*bis*) ; *44*.5, 7 ; *45*.2 ; *46*.1 ; *48*.10, 11 ; *51*.17 ; *53*.2 ; *54*.4 ; *58*.6, 7, 8, 10, 11, 14, 15, 16, 17 ; *59*.13 ; *62*.2 ; *71*.4 ; *72*.5 ; *73*.3, 6, 7 ; *76*.13 ; *77*.19 ; *78*.16 ; *80*.7 ; *96*.3 ; *99*.6, 14, 22 ; *100*.5, 10 ; *123*.10 ; *127*.7 ; *134*.33 ; *137*.11, 12 ; *143*.12 ; *147*.11, 12, 13, 14, 17 ; *148*.7 ; *150*.17, 19, 21, 24 ; *151*.11, 20 (*bis*), 23, 24 ; *152*.17, 23 ; *153*.3, 7, 16, 18, 21, 22 ; *154*.7, 10, 13 ; *155*.1, 4 ; *156*.19, 20 (*bis*), *157*.2, 6 (*bis*), 7 ; *158*.7 ; *159*.3 ; *161*.7 ; *162*.16 ; *163*.14, 15 ; *165*.7 ; *169*.26 ; *170*.3, 16 ; *171*.7 ; *172*.14 ; *173*.1 ; *180*.22 ; *183*.20 ; *184*.13 ; *185*.1, 5, 6 (*bis*) ; *200*.17, 21, 22 ; *201*.1, 6, 7, 9, 10, 12 ; *207*.5, 6, 10, 15, 17 ; *208*.2, 3 ; *218*.19 ; *219*.1, 3, 7 ; *220*.9 (*bis*), 18 ; *221*.8, 14 ; *222*.1, 4, 6, 15, 17 ; *223*.4 ; *224*.11 ; *226*.6, 13 ; *227*.1, 10 ; *232*.14, 15 ; *233*.3, 7 ; *241*.11 ; *245*.1 (voir *Émettre, Produire, Rendre*).
– consonant : *35*.1, 2–3 ; *41*.16 ; *185*.1.
– dissonant : *35*.2, 5.
– fixe : *33*.17 ; *34*.10 ; *42*.2 ; *201*.1.
– hors pyknon : *34*.2, 5–6, 9.
– mixte : *225*.7 ; *233*.7.
– mobile : *33*.17 ; *34*.11, 14 ; *42*.3 ; *157*.6 ; *201*.1.

– simple : *27*.6.

Sons contigus (ou « voisins » ou « qui se suivent ») : *36*.5–6 ; *41*.1 ; *42*.14 ; *46*.1 ; *48*.10, 11–12 ; *158*.7 ; *201*.12.
– disjoints (ou « non voisins ») : *36*.6–7 ; *41*.2 ; *42*.15.

Sonner : *178*.3 ; *213*.12.
Faire sonner : *180*.21 ; *183*.3, 7, 11.

Sonore : *22*.17 ; *28*.21 ; *36*.2 ; *54*.5 ; *76*.8, 12 ; *78*.20, 21 ; *96*.7 ; *99*.22 ; *147*.15, 17, 18–19, 22 ; *148*.17.
– (en parlant d'une consonne) : *97*.2 ; *153*.12.

Sonorité : *92*.14 ; *99*.15 ; *143*.11 ; *151*.16 ; *152*.2, 4.

Souffle (de l'air) : *28*.7 ; *97*.2 ; *100*.2 ; *148*.2, 4, 7, 13 ; *151*.21 ; *158*.1 ; *167*.6, 9, 11, 17, 19 ; *169*.14, 25 (*bis*), 27 ; *172*.14, 23.
– (de l'inspiration) : *121*.4 ; *218*.12.

Sourde (en parlant d'une consonne) : *97*.5.

Spécifique : *33*.12 ; *87*.20.

Spécifiquement : *150*.5 ; *151*.19.

Spectateur : *123*.15 ; *162*.25.

Spéculatif : *25*.14 ; *26*.14 ; *27*.10 (*bis*), 16 ; *238*.22.

Sphère : *191*.15 ; *220*.17 ; *221*.10, 17 ; *222*.3, 5, 8, 10, 12, 16.
– fixe : *191*.15.
– immobile : *191*.15.
– sans astres : *206*.15.

Sphérique : *167*.12.

Spondée simple (ou simplement « spondée ») : *84*.1, 7, 17 ; *101*.2 ; *105*.3 ; *107*.16 ; *108*.8, 13, 15 ; *109*.3, 9, 21 ; *110*.11, 12 ; *112*.16.
– majeur (ou double) : *84*.3.

Spondiasme : *70*.13, 16.

Strophe : *114*.6, 8.

Style de composition mélodique : *74*.5, 10, 14 ; *75*.7.
– dithyrambique : *74*.5–6, 7 ; *75*.7.
– érotique : *74*.11.
– nomique : *74*.6, 7 ; *75*.7.
– tragique : *74*.6, 8.
– de rythmopée : *95*.7.

– apaisant : *95*.7–8.
– déprimant : *95*.7.
– exaltant : *95*.7.

Sublunaire : *172*, 23 ; *202*.14.

Superficie : *206*.17.

Superparticulier (en parlant d'un rapport) : *160*.4–5.

Superstition : *121*.23.

Supra-lunaire (en parlant d'une région de l'Univers) : *243*.14.

Surabondant (en parlant d'une durée) : *80*.6.
– (en parlant d'un rythme) : *162*.15–16.

Surface : *28*.7–8 ; *167*.9, 13, 19 ; *168*.12 ; *180*.22 (*bis*) ; *202*.10 ; *203*.20–21, 25 ; *204*.1 ; *206*.18 ; *217*.15.

Syllabe : *77*.19 ; *78*.15 ; *84*.11 ; *95*.27 ; *97*.7, 9, 14, 15, 20 ; *98*.3, 4, 6, 8, 11, 22, 26, 27, 30, 31 ; *99*.1, 2, 4, 5, 7, 8, 10, 16, 19, 24, 26, 27 ; *100*.7, 9, 13, 17, 18, 22, 24 (*bis*), 25 ; *101*.5, 6, 7, 9, 10, 14, 16 ; *102*.2, 4, 7, 9, 12, 15, 16, 18 ; *103*.3, 12, 14, 15–16 ; *104*.14, 15, 18, 19 ; *105*.12, 14 ; *106*.8, 12, 13, 18 ; *107*.22 ; *108*.17, 20, 22 ; *109*.6 ; *110*.18 ; *142*.17 ; *148*.24 ; *149*.2, 3, 4, 5, 10 ; *151*.10 ; *154*.1.
– brève : *97*.20 ; *98*.29 ; *100*.25 ; *101*.6, 9, 11, 16, 17, 20, 23 ; *102*.2, 7, 9 ; *110*.17, 19 ; *111*.1, 2, 7, 9, 10 ; *112*.22 (*bis*), 25, 26 ; *113*.4 ; *149*.3, 10.
– commune : *98*.28, 30 ; *99*.7, 18, 26 ; *100*.7–8 ; *105*.16 (*bis*), 18.
– indifférente : *100*.18 ; *108*.17.
– longue : *97*.14, 15 ; *98*.29 ; *101*.2, 3, 7, 9, 10, 12, 17, 18, 20, 22 ; *102*.2, 4 (*bis*), 5, 8 ; *105*.21 ; *106*.8, 13–14 ; *109*.5 ; *110*.17, 19, 23 ; *111*.1, 2, 7, 9, 11 ; *112*.22, 23, 25, 26 ; *113*.5 ; *149*.2, 5.
– moyenne : *98*.27–28.

Syllabê (ancien nom de la quinte) : *44*.1.

Synecdoque : *138*.26 ; *142*.11.

Syntone (en parlant d'un diatonique) : *51*.3, 12.
– (en parlant d'un lydien) : *52*.9 (voir *Syntonolydien*).

Syntonolydien (*harmonia* ou mode des Anciens) : *52*.15–16 ; *54*.1.

Syrinx : *121*.20.

Système : *28*.15 ; *30*.2 ; *32*.4 ; *33*.1, 2, 8 ; *35*.14, 15 (*bis*) ; *38*.10 ; *40*.2, 3, 5 ; *41*.1, 2, 3, 5, 9, 11, 15 (*bis*), 20 ; *42*.1, 11, 14, 16 ; *43*.4 ; *46*.3 ;

49.3, 4 ; *51*.15, 16, 19, 20 ; *52*.11, 13, 14 ; *54*.6 ; *58*.4, 6 ; *59*.4, 6 ; *61*.9 ; *72*.2, 6 ; *75*.4 ; *100*.23 ; *103*.3 (*bis*) ; *150*.26 ; *153*.22 ; *154*.3, 7, 8, 9 (*bis*) ; *155*.4, 7, 8 ; *157*.15 ; *158*.4, 7 ; *165*.6, 19, 20 ; *195*.18 ; *211*.4, 10 ; *214*.13 ; *226*.4–5, 8, 12 ; *227*.6–7 ; *240*.11.
– complexe : *41*.3.
– conjoint : *33*.10 ; *41*.5, 6.
– consonant : *41*.15, 16 ; *191*.18 ; *203*.7.
– continu : *40*.5.
– corporel : *203*.10.
– de double octave : *54*.6.
– de pieds : *103*.3 (*bis*).
– de syllabes : *100*.23–24.
– discontinu : *41*.1.
– disjoint : *41*.5, 7.
– dissonant : *41*.15, 17.
– imparfait : *42*.3 (*bis*).
– incorporel : *203*.9.
– intra-modulable : *42*.9–10.
– mixte : *41*.6, 9.
– non resserré : *42*.11.
– parfait : *33*.2 ; *42*.3, 4 ; *51*.20 ; *52*.8 ; *186*.1, 3 ; *204*.8.
– resserré : *42*.11.
– sans modulation interne : *42*.12–13.
– simple : *41*.2.
– tonal : *58*.4.
Systèmes en rapport l'un avec l'autre : *41*.7.
– parallèles : *41*.9.
Grand Système Parfait : *174*.8.

Syzygie : *83*.3, 4 ; *84*.5 ; *85*.12 ; *89*.12 ; *104*.9 ; *106*.14, 15 ; *107*.10, 21 ; *108*.1 ; *109*.14 ; *110*.18.
– métrique : *102*.17, 18.

Taille (d'une personne) : *144*.14.

Tempérance : *211*.12, 20 ; *212*.11–12 ; *235*.21.

Tempérer : *121*.23.

Tempo : *78*.6 ; *93*.22 ; *94*.1, 5, 6 ; *162*.11, 13.

Temps : *20*.4 ; *83*.1 ; *96*.9, 10, 11, 12 ; *118*.20 ; *133*.9.
– d'une mesure : *93*.25.

– frappé : *88*.9 ; *92*.10 ; *93*.24 ; *94*.2 ; *95*.2.
– levé : *88*.9 ; *92*.10 ; *93*.24 ; *94*.2 ; *95*.3.
– premier : *78*.5, 8, 24 ; *79*.2 ; *80*.16, 17, 21, 22 ; *81*.17, 18, 21 ; *82*.1, 4–5, 5–6, 8–9, 9, 18, 20 ; *83*.2 ; *84*.4 (*bis*), 8 ; *85*.8 (*bis*), 10, 11 ; *91*.15 ; *92*.19 ; *93*.2 (*bis*), 3, 6, 7, 9, 11, 12, 13 (*bis*), 15–16, 19 ; *102*.13 ; *105*.3–4, 22–23 ; *107*.12–13, 17 ; *108*.4, 13 ; *109*.14 (voir *Durée, Ensemble, Figure, Pied, Rythme*).

Tendre (= exercer une tension) : *170*.1, 4 ; *180*.21 ; *183*.1.

Tendu (en parlant d'une *diésis*) : *192*.13.
Également tendues (en parlant de cordes) : *184*.6–7 ; *185*.2.

Tension : *26*.30 ; *28*.3, 4 ; *38*.14 ; *73*.2 ; *116*.29 ; *158*.11 ; *214*.1.

Terme (sens mathématique) : *178*.22 ; *179*.14 ; *180*.2 (*bis*), 11, 12 (*bis*) ; *181*.6 ; *188*.12, 13, 14 ; *206*.16, 19 ; *216*.1 ; *231*.3 ; *235*.15–16.

Terre (élément) : *209*.8, 10, 21 ; *210*.9 ; *217*.7, 17, 23 ; *241*.1.
La Terre : *116*.19 ; *135*.12 ; *139*.8 ; *201*.5 ; *206*.22 ; *209*.12 ; *221*.4 ; *241*.3.

Terrestre : *115*.27 ; *116*.13, 21 ; *135*.9 ; *166*.20, 17 ; *173*.1 ; *194*.13.

Tessiture : *159*.4.

Tétracorde : *30*.2, 3, 7 ; *31*.4, 6, 7 (*bis*), 11 ; *32*.3 ; *33*.1, 7, 8, 10, 13, 14 ; *34*.8, 13 ; *41*.11, 17 ; *42*.3, 6, 20 ; *47*.2 ; *49*.2 ; *51*.5, 13 ; *154*.8 ; *174*.14 ; *207*.9 ; *208*.5, 8, 14 (*bis*), 18 (*bis*), 23 (*bis*) ; *209*.1, 2, 7, 9, 10, 14, 18 ; *211*.11, 15, 17, 19 ; *212*.4, 7 (voir *Hypates, Hyperbolées, Mèses*).
– conjoint : (voir *Conjointes*). *49*.1.
– disjoint : (voir *Disjointes*). *49*.2.
Hors-tétracorde : *30*.2–3.

Tétractys : *218*.n.6 ; *236*.10 ; *238*.20, 21–22.

Tétrade (ou le nombre 4) : *81*.15 ; *190*.15 ; *235*.23.

Tétramètre : *104*.23 ; *107*.9, 10, 18 ; *108*.18 ; *109*.8, 16 ; *110*.1, 14 ; *111*.4–5 ; *112*.10–11, 18–19.

Texte : *20*.20 ; *26*.2, 5 ; *71*.3 ; *77*.2, 9, 12, 15, 18 ; *78*.15 ; *90*.2 ; *119*.10 ; *134*.28, 31, 32, 34 ; *135*.1 ; *147*.8 ; *149*.2 ; *162*.22 ; *165*.6.
– sans musique : *117*.14 ; *118*.31.

Théoricien : *55*.1 ; *56*.1 ; *104*.11 ; *107*.8.

Théorie : *22*.2 ; *71*.4 ; *76*.2 ; *91*.13 ; *170*.29 ; *181*.6 ; *238*.11.

– musicale : *114*.11.

Thérapeutique (en parlant d'un aspect de l'éducation morale) : *138*.8.

Thésis : 76.12, 19 ; *78*.1 ; *80*.14 ; *81*.2 ; *83*.12, 14, 16, 19 ; *84*.1, 3 ; *85*.6, 7, 8, 10 ; *87*.18 ; *88*.2, 4, 5 ; *90*.1, 4, 7, 9 ; *91*.2, 5 ; *92*.4 ; *103*.11 ; *159*.15 ; *161*.2, 16 ; *232*.17 ; *241*.17 (*bis*).

Tierce mineure (ou Trihémiton) : *47*.18 ; *52*.5, 9–10.
– majeure :voir *Diton*.

Tiers de ton : *38*.8 ; *50*.9.

Ton (intervalle) : *30*.4 ; *33*.4 ; *36*.12 ; *37*.1, 10, 13, 18 ; *38*.7, 8, 12, 15 (*bis*), 16 ; *41*.21 ; *42*.6, 8, 10 ; *47*.8, 19, 20 ; *50*.2, 7, 15 ; *51*.2 (*bis*), 16, 20 ; *52*.1 (*bis*), 2, 3 (*bis*), 4, 5, 6, 7 (*bis*) ; *55*.3 ; *56*.8 ; *57*.3 ; *59*.13 ; *60*.3 ; *63*.9 (*bis*) ; *64*.15 (*bis*) ; *79*.5 ; *98*.14, 16 ; *158*.18 ; *173*.14, 17 ; *178*.12, 14, 18, 19 ; *179*.2 ; *180*.11 ; *183*.15 ; *192*.13 ; *193*.6 ; *202*.17 ; *204*.7, 20 ; *213*.17 ; *228*.1.
Le rapport du ton = $\frac{9}{8}$: *37*.1–2 ; *178*.18, 20 ; *180*.13 ; *185*.14 ; *206*.13.
– (tonalité) : *54*.3, 7 (*bis*) ; *57*.1 ; *58*.9 ; *158*.12, 13 ; *174*.9 ; *207*.4.

Tonalité : *28*.15 ; *31*.15 ; *41*.3, 4 ; *42*.20 ; *54*.7, 10 ; *55*.5 ; *56*.1, 4, 7 ; *57*.1 ; *58*.1, 2, 3, 13 ; *59*.8 ; *60*.1, 2, 4 ; *61*.1, 3, 4, 7, 10 ; *62*.1 ; *63*.2, 3–4, 5, 6, 7, 9–10 ; *64*.7, 8, 9, 10 ; *66*.2 ; *67*.9, 11 ; *72*.6 ; *75*.5 ; *158*.12, 18 ; *159*.1, 5 ; *207*.3, 8 ; *208*.5.
Tonalités voisines : *60*.1.

Tortueux (en parlant d'un rythme) : *89*.4.

Toucher (une corde d'instrument) : *31*.13.

Toucher (le) : *76*.24 ; *208*.8–9, 9, 16, 17 ; *209*.22 ; *210*.8.

Tournure (ou *tropos*) de style : *74*.14.

Tout (le) : *116*.3 ; *190*.14 ; *243*.21 (voir *Univers*).

Tracer (une ligne) : *183*.21 ; *184*.9 ; *231*.6.

Traditionnel : *122*.15.

Tragique (en parlant d'un style de composition mélodique) : *74*.6, 8.

Traité : *25*.10, *27* ; *111*.23 ; *114*.10 ; *115*.4 ; *149*.13 ; *199*.10 ; *242*.6 ; *244*.26.

Traitement : *121*.13, 16–17.

Transport de passion : *123*.4 ; *160*.27 ; *239*.25, 29.
– divin : *122*.9 ; *239*.7.

Triade (ou le nombre 3) : *93*.4, 5 (*bis*), 9, 10 ; *186*.5 ; *188*.2 ; *189*.4, 5, 16, 17 ; *190*.1, 13 ; *191*.12 ; *193*.3 ; *203*.21 ; *204*.12 ; *205*.18, 19 ; *235*.6, 21, 28.
– de strophes : *113*.19.

Triangle : *228*.5, 11.
– rectangle : *228*.1–2, 2, 4.

Triangulaire (en parlant d'un aspect, en astrologie) : *232*.4.

Tribraque : *108*.6 ; *109*.2 ; *110*.8.

Trictrac (πέττεια) : *72*.10 ; *73*.5 ; *157*.11.

Trihémiton : voir *Tierce mineure*.

Trimètre : *104*.22–23 ; *107*.8.

Triple : *79*.3 ; *236*.6.
– (en parlant d'une raison mathématique) : *233*.22.
– (en parlant d'un rapport) : *177*.24 ; *193*.2.

Tripler : *205*.1.

Tripodie : *89*.10–11.

Trisyllabe : *102*.16, 17.

Trite : *29*.5, 8, 10 ; *32*.1, 2, 6 ; *33*.11 ; *183*.17.

Triton : *52*.8.

Trochaïque (en parlant d'une dipodie) : *110*.15 ; *112*.2, 7.
– (en parlant d'un mètre) : *104*.2 ; *109*.1, 8 ; *111*.28–29 ; *112*.4–5.

Trochée : *85*.7, 13, 16 ; *86*.4, 5, 7, 9, 10, 11 ; *87*.2, 4, 6, 8, 14 ; *89*.9 ; *90*.7 (*bis*) ; *91*.1–2 ; *101*.3–4 ; *106*.5, 17 ; *107*.1 ; *108*.7 ; *109*.11 ; *162*.4.
– central : *87*.9.
– épitrite : *86*.10.
– par bacchée : *86*.1.
– par iambe : *85*.17.
– sémante : *85*.10 ; *87*.16 ; *161*.6.
– simple : *161*.5.

Trochéoïde (en parlant d'un chorée) : *90*.4 ; *91*.7.

Trompette : *126*.18 ; *143*.11 ; *163*.18.

Trope : *141*.10.

Tropos : voir *Tournure*.

Unité : *24*.4 ; *51*.5–6 ; *78*.15 ; *132*.10 ; *177*.16 ; *181*.10 ; *186*.11, 13 ; *192*.1, 2 ; *193*.4 ; *194*.25 ; *203*.19 ; *216*.3 ; *235*.18 ; *236*.8.

Univers : *20*.25 ; *23*.2, 6 ; *116*.8 ; *166*.16, 18, 26 ; *170*.11 ; *172*.22 ; *191*.13 ; *192*.10 ; *194*.11, 25 ; *195*.12 ; *198*.22, 23 ; *199*.25 (*bis*) ; *200*.10, 21 ; *201*.2, 15 ; *203*.4, 8 ; *205*.9, 11 ; *206*.8, 13 ; *210*.9 ; *211*.4 ; *217*.4 ; *218*.7 ; *220*.3 ; *233*.12 ; *237*.9 ; *238*.21 ; *241*.10 ; *242*.11 ; *243*.18.

Universel : *190*.9 ; *194*.29 ; *199*.8 ; *234*.3.

Valeur : *125*.20 ; *143*.21 ; *146*.11 ; *156*.9.
Sans valeur : *124*.19–20 ; *125*.8, 13.
– (sens mathématique) : *188*.7.

Variété : *111*.1 ; *203*.22.

Vénus (planète) : *221*.17 ; *222*.9, 13.

Vérité : *38*.17 ; *119*.11 ; *125*.22 ; *126*.4 ; *218*.14 ; *233*.10.

Vers (d'un poème) : *106*.13 ; *107*.2, 13 ; *111*.10 ; *113*.9 (*bis*).

Vertu : *95*.12 ; *124*.22 ; *125*.3 ; *173*.8 ; *203*.1 ; *211*.10 ; *212*.10, 11, 14 ; *213*.3 ; *214*.2, 6, 7, 16, 21 ; *216*.27 ; *220*.1 ; *235*.16 ; *245*.11, 18, 19.

Vertueux : *220*.4.

Vice : *95*.13 ; *124*.23 ; *170*.31 ; *213*.3, 13 ; *214*.3.

Vie : *20*.4, 17 ; *25*.26 ; *116*.21 ; *122*.12 ; *133*.3 (*bis*), 27 ; *134*.11 ; *136*.12 ; *137*.31 ; *172*.24 ; *194*.28 ; *196*.18 ; *197*.13 ; *202*.2, 3 ; *205*.11 ; *206*.6 ; *208*.16 ; *213*.3, 9, 13, 19 ; *233*.6 ; *239*.13 ; *242*.18 ; *245*.4, 13.
Genre de vie : *196*.4, 8 ; *197*.10–11 ; *239*.26 ; *242*.12.

Vieillard : *121*.8 ; *122*.9, 10.

Vieillesse : *177*.11.

Viril : *136*.13, 14 ; *151*.16 ; *152*.13 ; *153*.18 ; *159*.10 ; *164*.1, 12 ; *173*.17.

Viriliser : *162*.23 ; *220*.18.

Virilité : *137*.9.

Vital : *241*.13.

Vivant : *169*.12, 18 ; *203*.5 ; *209*.13.

Vivre : *213*.6 ; *219*.12.
Façon de vivre : *118*.12 ; *213*.4.

Vocal : *26*.29 ; *27*.3, 5, 26 ; *96*.2 ; *99*.3–4 ; *119*.18 ; *158*.14 ; *213*.18 (voir *Émission vocale*).

Voisin (en parlant d'un son) : *48*.11–12.

Voix : *21*.2 ; *26*.7, 26 ; *27*.31 ; *28*.2, 3, 9 ; *33*.15 ; *35*.16, 18 ; *38*.11, 12, 13 ; *47*.9 ; *57*.2 ; *58*.15 ; *59*.5, 6 ; *61*.3, 4 ; *71*.9 ; *72*.2, 5 ; *84*.13 ; *99*.5 ; *109*.5 ; *118*.35 ; *159*.17 ; *163*.9, 11 ; *193*.7 ; *200*.13 ; *207*.14 ; *219*.10 ; *238*.18 (voir *Mouvement de la voix, Lieu de la voix*).

Volonté : *119*.15.

Volume : *119*.10.

Volupté : *21*.24.

Voyelle : *96*.4, 8 ; *97*.8, 11 ; *98*.1, 21 ; *99*.1, 19, 23, 25 ; *147*.11, 14, 18 ; *151*.13, 15 ; *152*.4 ; *153*.2, 5 ; *154*.2, 3, 10, 11 ; *241*.7, 11.
- à quantité commune : *96*.12 ; *97*.16, 17–18, 18, 21 ; *98*.25.
- brève : *96*.9 ; *97*.17, 20–21 ; *98*.17, 19 (*bis*) ; *99*.7–8, 23 ; *105*.15, 16 (*bis*), 17 (*bis*) ; *147*.17–18 ; *151*.14, 23.
- longue : *96*.11 ; *97*.15–16 ; *98*.18, 19, 24–25, 31 ; *99*.1, 11, 18, 28 ; *105*.18 (*ter*) ; *147*.16 ; *151*.13, 19–20.
- mixte : *152*.1, 3.

Vue : *20*.7 ; *22*.3 ; *76*.23, 25 ; *118*.26 ; *125*.3 ; *136*.34 ; *144*.28 ; *209*.2 (*bis*) ; *210*.2, 13 ; *211*.1 ; *239*.21.

Vulgaire : *153*.13 ; *216*.24–25.
- (en parlant d'un péon) : *88*.2, 6 ; *89*.1.

Zodiaque : *206*.14 ; *223*.3 ; *225*.1 ; *226*.11 ; *227*.11 ; *230*.20.

Index des noms propres

Achille : *141*.19 ; *145*.14 ; *243*.1.
Ajax (= le Locrien) : *146*.2 et n.1.
Aphrodite : *140*.20 ; *146*.7 ; *168*.1 (voir *Vénus*, planète).
Apollon : *22*.13 ; *170*.21, 26 ; *171*.6 ; *172*.10, 11.
Arès : *140*.20 ; *146*.7 ; *168*.2 (voir *Mars*, planète).
[Aristophane] (= « le plus illustre des Comiques ») : *147*.6.
Aristoxène : *54*.10 ; *55*.5.
Athéna : *146*.4 ; *171*.24–25.
Aurore : *139*.21, 23 ; *140*.2.
Briséis : *145*.15.
Célènes : *170*.23.
Charites (les) : *168*.25.
Chypre : *168*.20.
Cicéron : *125*.5, 7, 11, 16 ; *126*.4.
Cypris : *168*.21.
Damon : *157*.1, 5.
Démodocos : *146*.10, 13.
Érato : *171*.14.
Euphorbe : *142*.3.
Eusèbe : *19*.3.
Euterpe : *171*.16.
Florent : *19*.3.
Garamantide : *129*.1.
Héphaïstos : *168*.4.
Héraclite : *169*.2.
Hercule (les Colonnes d' –) : *195*.7–8.
Hermès : *168*.10 ; *171*.11 (voir *Mercure*, planète).
Hésiode : *214*.11.
Homère : *113*.10 ; *138*.28 ; *139*.10 ; *140*.19 ; *141*.5, 11, 19 ; *142*.10 ; *143*.19–20, 27 ; *145*.13, 15 ; *146*.2, 18 ; *167*.23 ; *239*.28 ; *242*.22 ; *244*.4, 9.

(= le poète) : *138*.33 ; *139*.13.
Ibérie : *129*.2.
Iliade (l') : *145*.14 ; *242*.28.
Libye : *130*.6.
Lucanie : *128*.9.
Marsyas : *170*.22 (*bis*) ; *172*.8, 11.
Mèdes (les) : *243*.25, 27 ; *244*.2, 16.
Numa : *126*.5.
Odyssée (l') : *145*.19 ; *243*.2.
Opicie : *128*.9.
Pan : *237*.8.
Panakéôs : *20*.28.
Patrocle : *142*.4.
Pénélope : *145*.20.
Péonie : *168*.18.
Phéaciens (les) : *146*.10, 24.
Phénicie : *130*.5.
Platées : *243*.25.
Platon : *127*.10 ; *230*.18 ; *233*.20, 23 ; *234*.4.
Le divin Platon : *52*.14 ; *123*.1 ; *180*.17 ; *217*.1 ; *233*.14 ; *245*.20.
Le sage Platon : *123*.19.
Politiques (les œuvres) de Cicéron (= *La République*) : *125*.5.
Polymnie : *171*.9.
Pythagore : *67*.11 ; *172*.12, 16 ; *181*.1 ; *218*.1.
Pythie (la) : *243*.24 (voir *Oracle*).
République (la) de Cicéron : *125*.15–16.
– de Platon : *52*.14 ; *123*.2 ; *124*.4 ; *127*.11.
Roscius : *125*.11, 14, 17.
Sirènes (les) : *171*.1.
Sôtadès : *77*.14.
Thrace : *131*.1 ; *180*.18.
Timée (le), dialogue de Platon : *180*.18 ; *233*.14.
Ulysse : *140*.24 ; *145*.21 ; *146*.9, 13, 16, 21, 24 ; *147*.1 ; *171*.2.

Index des termes grecs spécifiques avec leurs correspondants en français

ἀγωγή : mouvement mélodique par intervalles incomposés.

– ῥυθμική : tempo.

ἀδιάφορος : indifférente (en parlant d'une syllabe).

ᾄδω : chanter.

αἰόλιος : éolien (tonalité).

ἀκατάληκτος : acatalecte (en parlant d'un mètre).

ἀκοή : audition, ouïe.

ἀκουστός : audible.

ἀκροατής : auditeur.

ἄλογος : irrationnel (en parlant d'un chorée, d'un intervalle, d'un genre rythmique, d'une partie de l'âme, d'un pied, d'un rythme), irraisonné, dépourvu de raison.

ἀμελῴδητος : impossible à chanter.

ἀμερής : simple (en parlant d'un mouvement de la voix), indécomposable (en parlant du temps premier), indivisible.

ἀμετάβολος : intra-modulable (en parlant d'un système), qui reste sans modulation (en parlant d'un rythme).

ἀμουσία : manque de culture musicale.

ἄμουσος : peu frotté de musique.

ἀμφίβραχυς : amphibraque.

ἀμφίμακρος : amphimacre.

ἀναιρετικόν (τὸ) : élimination (subdivision de l'aspect thérapeutique de l'éducation musicale).

ἀνακάμπτουσα ἀγωγή : mouvement mélodique rétrograde par intervalles incomposés.

– μελῳδία : mélodie rétrograde.

ἀναλελυμένον : libre (en parlant d'un poème).

ἀναλογία : proportion, rapport.

– ἀριθμητική : proportion arithmétique.

– ἁρμονική : proportion harmonique.
– γεωμετρική : proportion géométrique.
– μουσική : proportion musicale (ou harmonique).
ἀναπαιστικός : anapestique.
ἀνάπαιστος (ἀπ' ἐλάσσονος) : anapeste (par la mineure).
– ἀπὸ μείζονος : anapeste par la majeure.
ἀνειμένος : relâché (en parlant d'une *harmonia*, d'un chant, d'un son).
ἄνεσις : descente (de l'aigu au grave),relâchement, détente.
ἀνίημι : descendre (de l'aigu au grave), détendre.
ἀνισόχρονος : qui n'a pas le même nombre de temps premiers.
ἀντίθεσις : opposition (entre deux pieds ou deux rythmes).
ἀντιπάθεια : inversion de cadence (dans un mètre).
ἀντισπαστικός : antispastique.
ἀντίσπαστος : antispaste.
ἀντίστροφος : antistrophique (en parlant d'un poème).
ἀντίστροφος (ἡ) : antistrophe.
ἀπέμφαινον : anomal (en parlant d'un mètre).
ἁπλοῦς : simple ou incomposé (en parlant d'un bacchée, d'une consonne, d'une durée, d'un iambe, d'un mètre, d'un mouvement de la voix, d'un pied, d'un procéleusmatique, d'un rythme, d'un son, d'un spondée, d'un système, d'un trochée).
οὐχ ἁπλοῦς : complexe (en parlant d'un mouvement de la voix ou d'un système).
ἄπυκνος : hors pyknon (en parlant d'un son).
ἀραιός : peu resserré, non serré (en parlant d'un intervalle ou d'un système).
ἄρθρον : article (en grammaire).
ἀριθμητικόν (τὸ) : la section (du chapitre « Physique ») qui traite des nombres.
ἀριθμητικός : arithmétique (en parlant d'une moyenne ou d'une proportion).
ἀριθμητική (ἡ) : l'arithmétique.
ἁρμονία : ensemble harmonisé, octave, gamme, mode ou aspect de l'octave ; genre harmonique, *harmonia*, harmonie.
ἁρμονική (ἡ) : l'Harmonique (une des matières musicales théoriques).
ἁρμονικὸς τρόπος : section (du traité) consacrée à l'Harmonique.

ἁρμόττω : harmoniser, constituer un ensemble harmonisé.
τὸ ἡρμοσμένον : la chose harmonisée.
ἄρρυθμος : non mesuré (en parlant d'une durée).
ἄρτιος : pair (en parlant d'un intervalle ou d'un nombre).
ἄρσις : *arsis* (temps levé d'une mesure).
ἀσκεῖν μουσικήν : pratiquer la musique.
ᾆσμα : chanson.
κεχυμένον – : chanson fluide.
ἀσυμφωνία : dissonance.
ἀσύμφωνος : dissonant.
ἀσυνάρτητος : asynartète (en parlant d'un mètre).
ἀσύνθετος : incomposé (en parlant d'un intervalle, d'un pied ou d'un rythme).
ἄτακτος μελῳδία : air non ordonné.
– χρόνος : durée désordonnée.
ἀτελης : imparfait (en parlant d'un système).
αὐλός : aulos.
– κερασφόρος : aulos à corne.
– πυθικός : aulos pythique.
– φρύγιος : aulos phrygien.
– χορικός : aulos accompagnant les chœurs.
ἄφωνος : muette (en parlant d'une consonne).
βαίνω (trans.) : scander.
βακχειακός : bacchiaque (en parlant d'un mètre).
βακχεῖος : bacchée.
– ἁπλοῦς : bacchée simple.
– ἀπὸ ἰάμβου : bacchée par iambe.
– ἀπὸ τροχαίου : bacchée par trochée.
– μέσος : bacchée central.
βάρος (τὸ) : le grave.
βαρύς : grave.
βαρύτης : gravité, le grave.
βαρύπυκνος : barypyknon (en parlant d'un son).
βάσις : cadence (d'un mètre).

βραχυκατάληκτος : brachycatalecte (en parlant d'un mètre).

βραχύς : brève (en parlant d'une durée, d'une syllabe, d'une voyelle).

γένος : genre (mélodique).

– ποδικόν : genre de pied (en rythmique).

– ῥυθμικόν : genre rythmique.

γωνία : angle.

– ὀξεῖα : angle aigu.

– ὀρθή : angle droit.

δακτυλικός : dactylique (en parlant d'un genre de pied, d'un hexamètre, d'un mètre).

δάκτυλος : dactyle.

– κατὰ βακχεῖον : dactyle selon le bacchée.

– κατὰ χορεῖον : dactyle selon le chorée.

– κατ' ἴαμβον : dactyle selon l'iambe.

δασύς : aspirée (en parlant d'une consonne).

δεκάσημος : de dix temps premiers (en parlant d'un rythme).

διάγυιος : vulgaire (en parlant d'un péon).

διάζευξις : disjonction (entre deux systèmes).

διαίρεσις : division (d'un mètre ou d'un tétracorde).

διαλύω : décomposer (p.ex. une longue en brèves : sens métrique).

διὰ πασῶν : octave.

τέλειον – : octave parfaite.

δὶς – : double octave.

διὰ πέντε : quinte.

διασταλτικός : exaltant (en parlant d'un style de composition mélodique ou d'un style de rythmopée).

διάστημα : intervalle (entre deux sons).

διαστηματικός : procédant par intervalles (en parlant d'un mouvement de la voix (Voir κίνησις, φωνή).

διὰ τεσσάρων : quarte.

διατηρητικόν (τὸ) : conservation (forme de l'aspect adjuvant de l'éducation).

διατονικός : diatonique (en parlant d'une composition mélodique, d'un genre, d'un intervalle ou d'un son).

διάτονον (τὸ) : le diatonique (genre mélodique).

– μαλακόν : diatonique mou.

– σύντονον : diatonique syntone.

διάτονος : diatonique (en parlant d'une composition mélodique).

ἡ διάτονος : le son diatonique.

διάφωνος : dissonant (en parlant d'un intervalle, d'un son, d'un système).

διεζευγμένος : disjoint (en parlant d'un système, d'un tétracorde).

τῶν διεζευγμένων τετράχορδον : les Disjointes (tétracorde).

δίεσις : *diésis* (petite fraction du ton).

ἐναρμόνιος δ. : *diésis* enharmonique ou quart de ton.

ἡμιόλιος δ. τῆς ἐναρμονίου διέσεως : intervalles valant 1½ *diésis* enharmonique.

διθυραμβικός : dithyrambique (en parlant d'un style de composition mélodique).

διίαμβος : diïambe.

διμερής : constitué de couples (de strophes) (en parlant d'un poème antistrophique).

δίμετρον : dimètre.

δι' ὀκτώ (τὸ) : l'octacorde.

διοξεῖα (ou δι' ὀξειῶν) : dioxie (ancien nom de la quarte).

διπλάσιος ou διπλασίων : double (en parlant d'un genre rythmique ou d'un rapport).

διπλοῦς : double (en parlant d'une consonne, d'un nombre, d'un procéleusmatique, d'un spondée, d'un rapport).

διποδία : dipodie.

δίσημος : de deux temps premiers (en parlant d'un pied ou d'un rythme).

δισπόνδειος : dispondée.

δισύλλαβος : dissyllabe.

δίτονον : diton (tierce majeure).

διτρόχαιος : ditrochée.

δίφθογγος : diphtongue.

δίχρονος : mixte, à quantité commune (en parlant d'une voyelle).

δοχμιακόν : dochmiaque.

δόχμιος : tortueux (en parlant d'un rythme).

δύναμις : fonction (d'un son).

δωδεκάσημος : de douze temps premiers (en parlant d'un rythme).

δώριος : dorien (aspect d'octave ou tonalité).
δωριστί (ou δώριον σύστημα : dorien (*harmonia* des Anciens).
ἐγκωμιαστικὸς τρόπος : style de composition mélodique propre aux éloges.
εἶδος : aspect (de la mise en œuvre, de la modulation, de l'octave, du genre, du mètre, du mouvement mélodique, du style de composition mélodique ou de rythmique, du système, du trétracorde).
– ῥυθμικόν : aspect rythmique.
ἐκβολή : *ekbolê* (intervalle).
ἐκκαιδεκάσημος : de seize temps premiers (en parlant d'un rythme).
ἔκλυσις : *eklysis* (intervalle), relâchement.
ἔκτασις : allongement (d'une voyelle).
ἐκφώνησις : le fait de solfier (une mélodie).
ἐλάσσων : mineur (en parlant d'un demi-ton).
– ἰωνικός (ou ἰωνικὸς ἀπ' ἐλάσσονος) : ionique par la mineure.
ἐλεγεῖον : vers ou poème élégiaque.
ἑλικών : hélicon (appareil servant à étudier les rapports des consonances).
ἐμμελής : mélodique, harmonieux.
ἐμπνευστὸν ὄργανον : instrument à vent.
ἐναρμόνιος : enharmonique (en parlant de composition mélodique, de *diésis*, d'intervalle, de mélodie ou de son).
ἡ ἐναρμόνιος : le son enharmonique.
τὸ ἐναρμόνιον : l'enharmonique (genre mélodique).
ἐνόπλια (τὰ) : danses en armes.
ἐντελέχεια : cause efficace.
ἑξάμετρον : hexamètre.
ἑξάσημος : de six temps premiers (en parlant d'un rythme).
ἑξάτονος : octave (ensemble « de six tons »).
ἑξῆς : οἱ ἑξῆς (ou ἐφεξῆς) φθόγγοι : les sons contigus.
ἐπιβατός : épibate (en parlant d'un péon).
ἐπιθαλάμιος : épithalame.
ἐπιθυμητικός : concupiscente (en parlant d'une partie de l'âme).
τὸ ἐπιθυμητικόν : le concupiscent.
ἐπικράτεια : prédominance (d'une voyelle).
ἐπίπεδος : plan ou carré (en parlant d'un nombre).

ἐπίτασις : tension, montée (du grave à l'aigu).

ἐπιτείνω : monter (du grave à l'aigu), exécuter un mouvement mélodique ascendant.

ἐπίτριτος : épitrite (en parlant d'un genre rythmique, d'un intervalle, d'un nombre, d'un pied, d'un rapport).

– ἴαμβος : iambe épitrite.

– τροχαῖος : trochée épitrite.

ἐπιχοριαμβικός : épichoriambique (en parlant d'un mètre).

ἐπιωνικός : épionique (en parlant d'un mètre).

ἐπόγδοος λόγος : rapport du ton ($\frac{9}{8}$).

ἑπτάσημος : de sept temps premiers (en parlant d'un rythme).

ἐπῳδός : épode (en métrique).

ἔρρυθμος : bien mesurée (en parlant d'une durée ou d'une figure rythmique).

ἐρωτικός : érotique (en parlant d'un style de composition mélodique).

τὸ ἐρωτικόν : le refrain d'amour.

ἑστῶς : fixe (en parlant d'un son).

εὐθεῖα ἀγωγή : mouvement mélodique direct par intervalles incomposés.

– μελῳδία : mélodie directe.

εὔρυθμος : bien rythmé (en parlant d'une statue).

εὐρύθμως : d'une façon rythmée.

ἑφθημιμερής : hephthémimère (en parlant d'une césure).

ἦθος : *éthos*, caractère moral.

ἡμιόλιος : sesquialtère ($\frac{3}{2}$) (en parlant d'une *diésis*, d'un genre chromatique, d'un genre rythmique, d'un nombre, d'un rapport). .

ἡμιτόνιον : demi-ton.

ἡμίφωνος : semi-sonore (en parlant d'une consonne).

ἡρεμία : silence (sens musical).

ἡρῷον : héroïque (en parlant d'un mètre).

ἡσυχαστικός : apaisant (en parlant d'un rythme ou d'un style de rythmopée).

ηὐξημένον : augmenté (en parlant du genre diatonique)(Ce terme apparaît dans un passage condamné).

ἦχος : son, sonorité.

ἠχέω : émettre un son, faire entendre ou faire sonner (un son), produire ou rendre un son, résonner.

θέσις : *thésis* (temps « frappé » d'une mesure), position (d'une voyelle : sens métrique).

θρηνώδης : propre aux chants funèbres.

θυμικός : irascible (en parlant d'une partie de l'âme).

τὸ θυμικόν : l'irascible.

ἰαμβικός : iambique (en parlant d'une dipodie, d'une syzygie, d'un genre rythmique, d'un mètre ou d'un pied).

ἰαμβοειδής : iamboïde (en parlant d'un chorée).

ἴαμβος : iambe.

ἁπλοῦς – : iambe simple.

– ἀπὸ βακχείου : iambe par bacchée.

– ἀπὸ τροχαίου : iambe par trochée.

– ἐπίτριτος : iambe épitrite.

– μέσος : iambe central.

ἰαστί (ou ἰάστιον σύστημα) : iastien (*harmonia* des Anciens ou tonalité).

ἰάστιος : iastien (tonalité).

ἴσος : égal (en parlant d'un genre rythmique ou d'un rapport).

ἰσότονος : également tendue (en parlant d'une corde).

ἰσόχρονος : qui a le même nombre de temps premiers.

ἰωνικός : ionique (en parlant d'une dipodie ou d'un pied).

– ἐλάττων (ou ἀπ' ἐλάττονος) : ionique mineur (ou « par la mineure »).

– ἀπὸ μείζονος : ionique majeur (ou « par la majeure »).

καθαρός : pur (en parlant d'une dipodie iambique ou trochaïque, d'un bacchée ou d'un péon).

κανόνιον : ligne, tableau réduit.

κανών : règle graduée, canon, monocorde.

καταληκτικός : catalectique (en parlant d'un mètre).

κατάληξις : catalexe.

κατάλληλα : en rapport l'un avec l'autre (en parlant de deux systèmes conjoints).

κατατεινόμενον ὄργανον : instrument à cordes.

κατατομὴ κανόνος : division du canon.

κενὸς χρόνος : silence (sens musical).

κεχηνὼς ἦχος : hiatus.

κιθάρα : cithare.

κίνησις σώματος : mouvement corporel.

– φωνῆς : mouvement de la voix.

διαστηματική – : mouvement de la voix procédant par intervalles.

μέση – : mouvement mixte (de la voix).

συνεχής – : mouvement continu (de la voix).

κοῖλος : profond (= grave), (en parlant d'un son), caverneux (en parlant d'un instrument grave).

κοινός : commun (en parlant de la quantité d'une voyelle, d'une syllabe, d'un élément de pied), mixte (en parlant d'un système).

κρᾶσις : contraction (de voyelles).

κρητικός : crétique (rythme).

κρούω : émettre un son.

κροῦμα : passage instrumental.

κρούματα ψιλά : sons d'un instrument jouant en solo.

κροῦσις : choc (que produit le pied frappant le sol au moment de la *thésis*).

μελῳδία τῆς κρούσεως : mélodie instrumentale.

κῶλον : phrase jouée par un instrument en solo ; membre d'un mètre.

κωμικός : propre au *kômos* (en parlant d'un style de composition mélodique).

οἱ κωμικοί : les Comiques (poètes).

λεῖμμα : *limma* (intervalle ou silence).

λέξις : texte, élocution.

– ψιλή : texte sans musique.

μελῳδία τῆς λέξεως : mélodie vocale.

λῆψις : choix (du registre ou du rythme : une des opérations de la composition mélodique ou de la rythmotopée).

λιχανοειδής : lichanoïde (en parlant d'un son).

λιχανός : lichanos (degré du Grand Système Parfait).

λογαοιδικός : logaédique (en parlant d'un mètre).

λογικός : rationnelle (en parlant d'une partie de l'âme).

τὸ λογικόν : le rationnel.

λόγος : rapport, raison, raisonnement, parole, texte.

– ῥυθμικός : rapport rythmique.

– ψιλός : paroles sans musique.

λύδιος : lydien (aspect d'octave ou de tonalité).

– βαρύς : lydien grave (ou éolien).

– ὀξύς : lydien aigu.

σύντονον λύδιον : lydien syntone (voir συντονολυδιστί).

λυδιστί ou λύδιον σύστημα : lydien (*harmonia* des Anciens).

λύρα : lyre.

λύριον : petite lyre.

λύω : décomposer (p. ex. une longue en brèves : sens métrique).

μακρός : long (en parlant d'une catalexe, d'une durée, d'une syllabe, d'une voyelle, d'un silence, d'un son).

μακρότης : longueur ou quantité (d'une syllabe).

μαλακός : mou (en parlant d'une nuance du diatonique ou de l'un des trois chromatiques).

μέγεθος : quantité (d'une voyelle).

μείζων : majeur (en parlant d'un demi-ton ou d'un spondée).

μειωτικόν (τὸ) : diminution (subdivision de l'aspect thérapeutique de l'éducation).

μελετᾶν μουσικήν : pratiquer la musique.

μελοποιία : composition mélodique.

μέλος : mélodie, chant, air, caractère mélodieux.

– ἀνειμένον : chant relâché.

– τέλειον : mélodie accomplie.

μελῳδέω : exécuter ou créer une phrase mélodique, chanter, faire de la musique vocale.

μελῳδητός : chantable.

μελῳδία : mélodie, air, chant.

μελῳδικός : mélodique, qui concerne le chant.

μελῳδικὴ φωνή : chant vocal.

μέρος : membre (d'un mètre).

μεσαυλικά (τὰ) : interlude instrumental.

μέση : mèse.

τῶν μέσων τεράχορδον : les Mèses (tétracorde).

μεσοειδής : mésoïde (en parlant d'une composition mélodique, d'une mélodie, d'une quinte, d'un lieu de la voix, d'un son) ; qui se situe dans le registre médium.

μέσον (τὸ) : consonne moyenne, sourde.

μεσόπυκνος : mésopyknon (en parlant d'un son).

μέσος : central (en parlant d'un bacchée, d'un iambe ou d'un trochée), mixte (en parlant d'un mouvement de la voix), modéré (en parlant d'un style de composition mélodique), moyen (en parlant d'une syllabe, d'un mètre ou d'un pied), sourde (en parlant d'une consonne).

τὰ μέσα τῆς φωνῆς : le registre médium de la voix.

μεσότης : médium (registre vocal), médiété, moyenne.

μεταβαλλόμενος : sans modulation interne (en parlant d'un Grand Système Parfait).

μεταβάλλω : moduler.

μεταβολή : modulation (mélodique ou rythmique).

μετάβολος : qui présente des modulations (en parlant d'un système).

μετρική (ἡ) : la métrique.

μετρικός : métrique (en parlant d'une figure ou d'une syzygie), qui concerne la métrique.

μέτρον : mètre.

- ἀπέμφαινον : mètre anomal.
- ἁπλοῦν : mètre simple.
- λογαοιδικόν : mètre logaédique.
- μέσον : mètre moyen.
- πρωτότυπον : mètre prototype.
- συγκεχυμένον : mètre confus.
- σύνθετον : mètre composé.

μῆκος : longueur ou quantité (d'une durée ou d'une syllabe).

μικτός : mixte (en parlant d'un rythme, d'un son ou d'un système).

μίξις : mélange (une des opérations de la composition mélodique ou de la rythmopée), combinaison.

μιξολύδιος : mixolydien (aspect d'octave ou tonalité).

- βαρύς : mixolydien grave (ou hyperdorien).
- ὀξύς : mixolydien aigu (ou hyperiastien).

μιξολυδιστί ou μιξολύδιον σύστημα : mixolydien (*harmonia* des Anciens).

μολοσσός : molosse (pied).

μονοχορδίζω : utiliser le monocorde.

μουσική : musique.

μουσικός : musicien.

μουσουργέω : pratiquer la musique.

μουσουργία : mise en œuvre musicale.

νευρά : nerf, corde (d'un instrument).

νευρόδετον ὄργανον : instrument à cordes.

νήτη : nète.

νητοειδής : nétoïde (en parlant d'une composition mélodique, d'une mélodie, d'un lieu de la voix ou d'un son) ; qui se situe dans le registre aigu.

νομικός : nomique (en parlant d'un style de composition mélodique).

νόμος : nome, loi.

ὀκτάσημος : de huit temps premiers (en parlant d'un rythme).

ὀκτάχορδον : octacorde.

– τέλειον : octacorde parfait.

ὀκτάχορδος : octacorde (en parlant d'un système).

ὀκτωκαιδεκάσημος : de dix-huit temps premiers (en parlant d'un rythme).

ὁμόφωνος : homophone (en parlant d'un son).

ὀξύπυκνος : oxypyknon (en parlant d'un son).

ὀξύς : aigu.

ὀξύτης : acuité.

ὀργανικός : relatif à un instrument de musique, instrumental.

ὄργανον : instrument.

– ἐμπνευστόν : instrument à vent.

– κατατεινόμενον : instrument à cordes.

– νευρόδετον : instrument à cordes.

– φωνητικόν : organe phonateur.

ὄρθιος : orthios.

ὄρχησις : danse.

ψιλὴ – : danse sans musique ni chant.

ὀρχηστής : danseur.

ὀρχηστικός : dansant.

παθητικός : passif, passionné.

πάθος : passion, affection (du corps ou de l'âme).

πάθη τῶν διαστημάτων : accidents des intervalles.

παιδευτικός : pédeutique.

παίων : péon.

– δεύτερος : péon deuxième.

– διάγυιος : péon vulgaire.

– ἐπιβατός : péon épibate.

– πρῶτος : péon premier.

– τέταρτος : péon quatrième.

– τρίτος : péon troisième.

παιωνικός : péonique (en parlant d'un rythme).

παλιμβάκχειος : bacchée inverse.

παράβασις : parabase.

παράλληλα : parallèles (en parlant de deux systèmes disjoints).

παράμεσος : paramèse.

παρανήτη : paranète.

παρίαμβος : pariambe.

παρυπάτη : parhypate.

παρυπατοειδής : parhypatoïde (en parlant d'un son).

παχύφωνος : dont le son s'impose à l'oreille (en parlant d'une consonne).

πενθημιμερής : penthémimère (en parlant d'une césure).

πεντάμετρον : pentamètre.

πεντάσημος : de cinq temps premiers (en parlant d'un rythme).

πεντάχορδον : pentacorde.

πεντάχορδος : pentacorde (en parlant d'un système).

πεντεκαιεικοσάσημος : de vingt-cinq temps premiers (en parlant d'un rythme).

περίοδος : période (en rythmique).

περίπλεως : surabondant (en parlant d'une durée ou d'un rythme).

περιττός : impair (en parlant d'un intervalle ou d'un nombre).

περιφερής : oscillant (en parlant d'une mélodie ou d'un mouvement mélodique).

πεττεία : « trictrac ».

πηκτίς : flûte (de Pan ?).

πλῆκτρον : plectre.

πλήττω : toucher (une corde d'instrument).

πλοκή : combinaison ; mouvement mélodique par intervalles composés.

ποδικός : propre aux pieds (en rythmique).

γένος ποδικόν : genre de pied.

ποίημα : poème.

– ἀντίστροφον : poème antistrophique.

– ἀπολελυμένον : poème libre.

– κατὰ σχέσιν : poème en correspondance.

ποίησις : édification du poème, poésie.

– ψιλή : poésie non chantée.

πολλαπλοῦς : multiple (en parlant d'une durée).

πολυμερής : complexe (en parlant d'un mouvement de la voix).

πολύφθογγος : polyphtongue (instrument de musique).

πούς : pied (en rythmique).

προκελευ(σ)ματικός : procéleusmatique.

– ἁπλοῦς : procéleusmatique simple.

– διπλοῦς : procéleusmatique double.

πρόσθεσις : ajout (en rythmique).

προσθετικόν (τὸ) : augmentation (forme de l'aspect adjuvant de l'éducation).

προσλαμβανόμενος (ὁ) : le proslambanomène.

προσοδιακός : prosodiaque.

πρῶτος χρόνος : temps premier.

πυκνόν (τὸ) : pyknon.

πυκνός : resserré (en parlant d'un intervalle ou d'un système).

πυρρίχη : la pyrrhique (danse).

πυρρίχιος : le pyrrhique (pied).

ῥητός : rationnel (en parlant d'une diagonale, d'un intervalle, d'un nombre, d'un pied, d'un rapport ou d'un rythme).

ῥυθμίζω : rythmer.

ῥυθμική (ἡ) : la rythmique.

ῥυθμικός : rythmique (en parlant d'une durée, d'une figure, d'un genre ou d'un rapport).

ἀγωγὴ ῥυθμική : tempo.

ῥυθμοειδής : d'aspect mesuré (en parlant d'une durée), d'aspect rythmique (en parlant d'une mélodie).

ῥυθμοποιία : rythmopée.

ῥυθμός : rythme.

σάλπιγξ : trompette.

σαμβύκη : sambyque (instrument à cordes).

σημαντός : sémante (en parlant d'un trochée).

σημασία : notation.

σημεῖον : figure (de danse), point (en géométrie), signe (de notation) ; synonyme de πρῶτος χρόνος.

σπονδιασμός : spondiasme.

σπονδεῖος : spondée.

– ἁπλοῦς : spondée simple.

– μείζων ὁ καὶ διπλοῦς : spondée majeure ou double.

στίχος : vers (d'un poème).

κατὰ στίχον : vers par vers.

στοιχεῖον : lettre de l'alphabet, signe de notation musicale.

στρογγύλος : ramassé (en parlant d'une durée ou d'un rythme).

στροφή : strophe.

συγκεχυμένον : confus (en parlant d'un mètre).

συζυγία : syzygie.

συλλαβή : syllabe ; *syllabê* (ancien nom de la quinte).

συμπλοκή : combinaison (de voyelles).

συμφωνέω : consonner.

συμφωνία : coïncidence (de signes de notation), concordance, consonance, harmonie (entre deux éléments).

σύμφωνον (τὸ) : consonne.

σύμφωνος : consonant (en parlant d'un intervalle, d'un nombre, d'un rapport, d'un son ou d'un système), « en consonance l'un avec l'autre » (en parlant de pentacordes).

συναρμόττω : harmoniser.

συναφή : conjonction (d'intervalles ou de systèmes).

συνεκφώνησις : prononciation simultanée (de syllabes).

συνεχής : continu (en parlant d'une mélodie, d'un mouvement de la voix ou d'un système).

συνημμένος : conjoint (en parlant d'un système ou d'un tétracorde).

τῶν συνημμένων τετράχορδον : les Conjointes (tétracorde).

σύνθεσις : composition (d'un pied ou d'un tétracorde).

– ὀργανική : composition instrumentale.

σύνθετος : composé (en parlant d'une durée, d'un intervalle, d'un mètre, d'un pied, d'un rythme ou d'un son).

σύντονολυδιστί : syntonolydien (*harmonia* des Anciens).

σύντονος : syntone (en parlant d'un diatonique ou d'un lydien).

σῦριγξ : syrinx (flûte de Pan).

συσταλτικός : déprimant (en parlant d'un style de composition mélodique ou d'un style de rythmopée).

σύστημα : système, ensemble.

συστηματικὸς τρόπος : système de double octave concrétisant une tonalité.

σχέσις (κατὰ σχέσιν) : en correspondance (en parlant d'un poème).

σχῆμα : aspect, figure (p. ex. de danse).

– ποδικόν : figure métrique.

– ῥυθμικόν : figure rythmique.

τάσις : hauteur (d'un son), tension.

τείνω : tendre.

τέλειος : parfait (en parlant de composition mélodique, de rythmopée, d'une octave, d'un nombre, d'un octacorde ou d'un système), accomplie (en parlant d'une mélodie).

τελειότης : perfection.

τεσσαρεσκαιδεκάσημος : de quatorze temps premiers (en parlant d'un rythme).

τετράγωνος : carré (en parlant d'une figure ou d'un nombre).

τετράμετρον : tétramètre.

τετραπλασίων λόγος : rapport quadruple ($\frac{4}{1}$).

τετράσημος : de quatre temps premiers (en parlant d'une durée ou d'un rythme).

τετραχορδικὴ διαίρεσις : façon de diviser un tétracorde.

τετράχορδον (τὸ) : le tétracorde.

τετράχορδος : tétracorde (en parlant d'un système).

τομή : césure (dans un mètre), fragment (de mètre), section .

τονιαῖος : tonié (en parlant d'un chromatique).

τονικὴ ἔκθεσις : série (de signes de notation) étagée de ton en ton.

τονικὸς λόγος : rapport correspondant à un ton entier ($\frac{9}{8}$).

τόνος : degré de tension, ton (intervalle), ton ou tonalité.

τόπος τῆς φωνῆς : lieu de la voix.

τραγικός : tragique (en parlant d'un style de composition mélodique).

τρίβραχυς : tribraque.

τριγενεία : l'ensemble des trois genres (mélodiques).

τριημιτόνιον : trihémiton ou tierce mineure.

τριμερής : composé en triades (de strophes) (en parlant d'un poème antistrophique).

τρίμετρον : trimètre.

τριπλασίων : triple (en parlant du rapport $\frac{3}{1}$).

τριποδία : tripodie.

τρίσημος : de trois temps premiers (en parlant d'un pied ou d'un rythme).

τρισύλλαβος : trisyllabe.

τρίτη : trite.

τριτημοριαία δίεσις : tiers de ton.

τριτημόριον : tiers (de ton).

τροπή : trope.

τρόπος : tonalité, « tournure » (synonyme de style), section (d'un traité), style (de composition mélodique ou de rythmopée).

τροχαϊκός : trochaïque.

τροχαιοειδής : trochéoïde (en parlant d'un chorée).

τροχαῖος : trochée.

- ἁπλοῦς : trochée simple.
- ἀπὸ βακχείου : trochée par bacchée.
- ἀπὸ ἰάμβου : trochée par iambe.
- ἐπίτριτος : trochée épitrite.
- μέσος : trochée central.
- σημαντός : trochée sémante.

ὑγρός : liquide (en parlant d'une consonne).

ὕμνος : hymne.

ὑπάτη : hypate, degré inférieur.

τῶν ὑπάτων τετράχορδον : les Hypates (tétracorde).

ὑπατοειδής : hypatoïde (en parlant d'une composition mélodique, d'une mélodie, d'une quarte, d'un lieu de la voix ou d'un son) ; qui se situe dans un registre grave.

ὑπεραιόλιος : hyperéolien (tonalité).

ὑπέρβασις : saut d'intervalle (en omettant un ou plusieurs sons voisins).

ὑπερβατὸν διάστημα : saut d'intervalles.

ὑπερβατὸν σύστημα : système discontinu.

ὑπερβατοὶ φθόγγοι : sons disjoints.

ὑπερβολαίων (τετράχορδον τῶν –) : les Hyperbolées (tétracorde).

ὑπερδώριος : hyperdorien (tonalité).

ὑπερκατάληκτος : hypercatalecte (en parlant d'un mètre).

ὑπεριάστιος : hyperiastien (tonalité).

ὑπερλύδιος : hyperlydien (tonalité).

ὑπερμιξολύδιος : hypermixolydien (tonalité).

ὑπερυπάτη : hyperhypate.

ὑπερφρύγιος : hyperphrygien (tonalité).

ὑποαιόλιος : hypoéolien (tonalité).

ὑποδώριος : hypodorien (aspect d'octave ou tonalité).

ὑποιάστιος : hypoïastien (tonalité).

ὑπόκρισις : jeu d'un acteur, déclamation.

ὑποκριτικός : qui concerne l'interprétation d'un acteur.

ὑπολύδιος : hypolydien (aspect d'octave ou tonalité).

– βαρύς : hypolydien grave (ou hypoéolien).

– ὀξύς : hypolydien aigu.

ὑποφρύγιος : hypophrygien (aspect d'octave ou tonalité).

– βαρύς : hypophrygien grave (ou hypoïastien).

– ὀξύς : hypophrygien aigu.

φάσις ἑξάγωνος : angle en aspect hexagonal.

φερόμενος : mobile (en parlant d'un son).

φθόγγος : son, sonorité, phénomène sonore, degré (d'une échelle musicale).

οἱ ἐξῆς (ou ἐφεξῆς) φθόγγοι : les degrés voisins (d'une échelle musicale).

φρύγιος : phrygien (en parlant d'une composition mélodique ou d'une tonalité) ; le phrygien (aspect d'octave ou tonalité).

– βαρύς : phrygien grave (ou iastien).

– ὀξύς : phrygien aigu.

φρυγιστί ou φρύγιον σύστημα : phrygien (*harmonia* des Anciens).

φωνή : émission sonore ou vocale, phénomène sonore, son, voix.

– διαστηματική : chant (littéralement : mouvement vocal procédant par intervalles musicalement définis).

φωνῆεν : voyelle.

φωνητικὸν ὄργανον : appareil phonateur.

φωνητικὸς τόπος : lieu phonateur.

χορδή : corde (d'un instrument), son.

χορεῖος : chorée.

χοριαμβικός : choriambique (en parlant d'une dipodie ou d'un mètre).

χορίαμβος : choriambe.

χορικός : voir αὐλός.

χορός : chœur.

χρῆσις : mise en œuvre (une des opérations de la composition mélodique ou de la rythmopée).

χρόνος : temps, durée.

– κένος : silence (sens musical).

πρῶτος – : temps premier.

χρῶμα : le chromatique (genre mélodique), couleur.

– ἡμιόλιον : chromatique sesquialtère.

– μαλακόν : chromatique mou.

– τονιαῖον : chromatique tonié.

χρωματικός : propre au genre chromatique (en parlant d'un degré du Grand Système Parfait), chromatique (en parlant d'une composition mélodique, d'un intervalle ou d'un genre mélodique).

χωλός : boîteux (en parlant d'un mètre iambique ou trochaïque).

ψάλλω : faire sonner une corde d'instrument.

ψιλὸν (τὸ) : consonne sonore.

ψιλός : nue (en parlant d'une consonne sonore) (Voir κρούματα, ὄρχησις, ποίησις).

λόγοι ψιλοί ou ψιλὴ λέξις : texte (ou langage) sans musique.

ψόφος : émission sonore.

ᾠδή : chant, mélodie chantée ou vocale, passage chanté.

ᾠδικόν (τὸ) : le chant vocal.

ᾠδικός : qui concerne le chant vocal.

ὠφελητικός : adjuvant (en parlant de l'un des aspects de l'éducation).

Index des auteurs cités en note[1]

A. Auteurs grecs et latins

Agathias : *12*.3.

(Ps.-) Alexandre d'Aphrodisias : *228*.7.

Alexandre de Tralles : *12*.3.

Alypios : *22*.1 ; *62*.1 ; *63*.2.

Ammien Marcellin : *131*.1, 2.

Anacharsis : *124*.2.

Anaxagore : *200*.2.

Anonymes de Bellermann : *22*.1 ; *155*.1.

Appien : *129*.2 ; *130*.2 ; *131*.1, 2.

Archiloque : *131*.1.

Archytas : *49*.3.

Aristarque : *146*.6.

Aristophane : *12*.3 ; *131*.1 ; *147*.2 ; *153*.4.

Aristophane de Byzance : *146*.6.

Aristote : *10*.6 ; *12*.3 ; *20*.2, 4 ; *21*.1 ; *22*.1 ; *23*.1 ; *26*.3 ; *28*.3 ; *46*.2 ; *52*.9 ; *119*.4 ; *120*.2, 3 ; *123*.4 ; *128*.3 ; *130*.2 ; *131*.1, 2 ; *137*.1 ; *157*.2, 6 ; *159*.7 ; *166*.1 ; *171*.8 ; *185*.4 ; *194*.1 ; *200*.1, 2 ; *204*.1, 5 ; *210*.1 ; *211*.4 ; *214*.2, 6 ; *219*.2 ; *221*.2 ; *228*.7 ; *242*.1 ; *243*.2.

(Ps.-) Aristote : *46*.2.

Aristoxène : *22*.1 ; *37*.4 ; *43*.5 ; *46*.2 ; *54*.6 ; *55*.1 ; *56*.1 ; *61*.3 ; *79*.1 ; *83*.5 ; *86*.4 ; *178*.4 ; *193*.1.

Arnobe : *129*.1.

Asclépiodote : *12*.3.

Athénagoras : *234*.3.

Athénée : *12*.3 ; *22*.1 ; *46*.2 ; *119*.2 ; *129*.2 ; *130*.2 ; *131*.1, 2 ; *163*.3.

Aulu-Gelle : *36*.6 ; *120*.5 ; *128*.3 ; *214*.6.

Bacchius : *22*.1.

---

[1] Les références indiquent le n° de la page suivi du n° de la note.

Bryennius, Manuel : *23*.2 ; *57*.2 ; *220*.1.
Caton : *126*.1 ; *128*.4.
Censorinus : *214*.6.
César : *131*.2.
Cicéron : *23*.1 ; *125*.1, 2 ; *126*.1 ; *128*.3 ; *131*.4 ; *219*.2 ; *222*.1.
Cléanthe : *241*.7.
Clément d'Alexandrie : *23*.3 ; *241*.7.
Cléomédès : *12*.3.
Cléonide : *22*.1 ; *74*.1.
Cornélius Népos : *130*.2.
Damascius : *12*.3.
Damon : *157*.1.
Démocrite : *120*.5 ; *200*.2.
Denys d'Halicarnasse : *12*.3 ; *131*.2.
Didyme : *49*.3.
Diodore de Sicile : *129*.1, 2 ; *130*.2 ; *131*.1, 2.
Diogène : *20*.4.
Diogène Laërce : *24*.2 ; *168*.2.
Dion Cassius : *12*.3 ; *131*.1.
Élien : *126*.4 ; *163*.3.
Épicharme : *24*.2.
Euclide : *186*.5.
(Ps.-) Euclide : *22*.1 ; *184*.1 ; *219*.1.
Eudoxe : *223*.3.
Euripide : *46*.2 ; *53*.5 ; *63*.6 ; *70*.7 ; *77*.4 ; *88*.8 ; *114*.3.
Eustathe : *12*.3.
Eutrope : *128*.4.
Festus : *128*.3.
Frontin : *129*.2.
Galien : *12*.3 ; *196*.4.
Gaudence : *22*.1.
Hellanicos : *131*.1.
Héphestion : *82*.3.
Héraclide du Pont : *46*.2.

Héraclite : *24*.2 ; *169*.3.
Hermès Trismégiste : *23*.3.
Hérodien : *12*.3.
Hérodote : *124*.2 ; *129*.1 ; *130*.2 ; *131*.1 ; *170*.3 ; *234*.3 ; *243*.5.
Hésiode : *214*.5.
Hésychius : *163*.3.
Hippocrate : *196*.2, 4 ; *197*.1 ; *214*.6 ; *215*.4 ; *216*.3, 6.
Homère : *12*.3 ; *131*.1 ; *140*.5 ; *141*.2, 4 ; *145*.5 ; *171*.5.
Horace : *128*.4 ; *129*.2 ; *131*.1 ; *240*.2.
Ion : *163*.3.
Isocrate : *12*.3.
Jamblique : *25*.1 ; *128*.4 ; *220*.1.
Josèphe : *12*.3.
Julius Obsequens : *130*.2.
Justin : *128*.4 ; *129*.2 ; *130*.2 ; *131*.2.
Juvénal : *128*.3.
Léonidas : *128*.4.
Lucain : *129*.2 ; *131*.2.
Lucien : *12*.3 ; *46*.2 ; *58*.2 ; *129*.1, 2.
Macrobe : *23*.1.
Manilius : *24*.2.
Marc-Aurèle : *24*.2.
Martial : *129*.2.
Martianus Capella : *34*.1 ; *47*.3 ; *79*.2 ; *88*.8 ; *89*.5 ; *210*.8.
Ménandre : *131*.1.
Moeris : *234*.3.
Nicolas de Damas : *128*.4.
Nicomaque : *22*.1 ; *28*.3.
Olympiodore : *12*.3.
Oribase : *12*.3.
Orose : *129*.1, 2.
Pachymeres, Georgius : *28*.5 ; *42*.3.
Paul : *214*.6.
Pausanias : *131*.1, 2.

Phèdre : *124*.2.

Philodème : *12*.3 ; *22*.1 ; *128*.3.

Philolaos : *23*.1, 3.

Philon d'Alexandrie : *23*.3 ; *24*.2.

Philon Mechanicus : *12*.3.

Philostrate : *58*.2.

Photius : *128*.4 ; *129*.2.

Pindare : *74*.9 ; *113*.10 ; *114*.1.

Platon : *12*.3 ; *19*.2 ; *22*.1 ; *23*.1, 3 ; *24*.1, 2, 3 ; *25*.1, 4 ; *46*.2 ; *52*.7 ; *53*.5 ; *54*.1 ; *71*.2 ; *115*.2 ; *116*.1, 2, 4, 5 ; *117*.2 ; *119*.3 ; *120*.1 ; *121*.1 ; *122*.1 ; *123*.1, 2, 4, 5 ; *124*.1 ; *127*.3 ; *128*.3 ; *131*.1 ; *132*.1 ; *136*.1, 2 ; *137*.1 ; *166*.5 ; *170*.2, 3 ; *171*.3 ; *180*.4 ; *184*.1 ; *188*.2 ; *190*.5 ; *191*.4, 8 ; *194*.2 ; *196*.2 ; *200*.1 ; *205*.4 ; *206*.4 ; *211*.4 ; *217*.2, 8 ; *219*.1 ; *221*.7 ; *224*.5 ; *231*.1 ; *233*.6 ; *236*.2, 3 ; *237*.1, 3 ; *239*.1 ; *240*.3 ; *246*.1.

Pline l'Ancien : *128*.3, 4 ; *129*.1, 2 ; *225*.3.

Plotin : *20*.1 ; *23*.1 ; *24*.1, 2, 3 ; *116*.1 ; *135*.1, 3 ; *166*.4 ; *169*.5 ; *172*.4 ; *190*.6 ; *195*.4 ; *199*.5 ; *233*.7.

Plutarque : *12*.3 ; *24*.2 ; *25*.1 ; *52*.8 ; *54*.4 ; *129*.2 ; *130*.1, 2 ; *131*.1, 2 ; *187*.3 ; *205*.4 ; *220*.5 ; *221*.4 ; *233*.7 ; *246*.3.

(Ps.-) Plutarque : *19*.2 ; *22*.1 ; *25*.5 ; *46*.2 ; *70*.7 ; *119*.4 ; *126*.4 ; *145*.4, 5 ; *171*.8 ; *185*.4.

Pollux : *163*.3 ; *164*.1.

Polybe : *12*.3 ; *129*.2 ; *130*.2 ; *131*.2.

Porphyre : *163*.3 ; *220*.5.

Posidonius : *131*.2.

Pratinas : *74*.8.

Proclos : *6*.4 ; *23*.3 ; *24*.1 ; *115*.2 ; *166*.5 ; *174*.5 ; *236*.3.

Procope : *128*.4.

Ptolémée : *22*.1 ; *26*.3 ; *49*.3 ; *129*.1 ; *155*.3 ; *184*.2 ; *222*.1 ; *224*.2.

Pythagore : *20*.4 ; *23*.1 ; *214*.6 ; *220*.1 ; *225*.3.

Quintilien : *81*.1.

Salluste : *129*.2 ; *130*.2.

(Ps.-) Scymnos : *127*.4 ; *128*.3 ; *129*.2.

Sénèque : *128*.4 ; *129*.1 ; *240*.2.

Sextus Empiricus : *12*.3.
Sidoine Apollinaire : *129*.2.
Silius Italicus : *129*.2.
Sôpatros : *131*.2.
Sophocle : *163*.3 ; *171*.4.
Sôtadès : 77.8.
Speusippe : *190*.9.
Stéphane de Byzance : *128*.3, 4.
Strabon : *128*.3, 4 ; *129*.1, 2 ; *130*.2 ; *131*.1, 2.
Suétone : *131*.1.
Tacite : *129*.1, 2 ; *131*.1, 2.
Théon de Smyrne : *22*.1 ; *47*.5 ; *188*.1 ; *190*.8 ; *191*.4 ; *193*.3 ; *217*.2 ; *223*.3 ; *224*.3.
Théophraste : *12*.3 ; *120*.5.
Thomas Magister : *234*.3.
Thucydide : *12*.3 ; *130*.2 ; *131*.1.
Tite-Live : *129*.2 ; *130*.2 ; *131*.1, 2.
Valère Maxime : *129*.2 ; *130*.2.
Valerius Flaccus : *129*.2.
Varron : *128*.4 ; *131*.2 ; *214*.6.
Virgile : *128*.4 ; *129*.1.
Vitruve : *22*.1.
Xénophon : *23*.3 ; *127*.1 ; *131*.1 ; *214*.3.
Zénon : *24*.2.

B. AUTEURS MODERNES

BÉLIS, Annie : *6*.2 ; *163*.3.
BELLERMANN, Friedrich : *62*.1.
BENSELER, Gustavus : *20*.4.
BORTHWICK, E. Kerr : *124*.2.
CHAILLEY, Jacques : *5*.1 ; *7*.3 ; *38*.7 ; *40*.1 ; *74*.1.
CHANTRAINE, Pierre : *87*.5 ; *103*.1 ; *121*.1.
CLAVIER, Étienne : *13*.7.
DEITERS, Hermann : *6*.3.

DELATTE, Armand : *193*.2 ; *214*.6 ; *216*.5.
DEVALLET, Georges : *128*.3.
DROESBEKE, Jean-Jacques : *206*.5.
DUSE, Ugo : *181*.7.
DUYSINX, François : (*53*.5 ; *117*.1 ; *154*.5 ;) *215*.4.
FESTUGIÈRE, André, Jean : *167*.1.
HALKIN, Léon : *214*.5.
HANNICK, Christian : *7*.1.
HENDERSON, M. Isobel : *74*.1 ; *154*.5.
JAHN, Albert : *189*.10 ; *190*.1 ; *196*.3.
KRAIKER, Wilhelm : 126.4.
KUCHARSKI, Paul : *193*.2.
KYTZLER, Bernhard : *233*.6.
LASSERRE, François : *157*.1.
LIPPMAN, Edward A. : *119*.1.
LITTRÉ, Émile : *196*.4.
LORD, Carnes : *157*.1.
MARTIN, Th. Henri : *14*.1.
MATHIESEN, Thomas J. : *7*.3 ; *23*.2 ; *220*.1.
MEIBOM, Marcus : *155*.3 ; *158*.1 ; *159*.8 ; *182*.2 ; *205*.3 ; *236*.3.
MINICONI, Pierre : *128*.3.
OPHUIJSEN (van), J.M. : *99*.5 ; *100*.1.
PAPE, Wilhelm : *20*.4.
PAQUETTE, Daniel : *145*.5 ; *163*.3 ; *164*.7 ; *241*.6.
PESTALOZZA, Uberto : *220*.5 ; *221*.3.
PIZZANI, Ubaldo : *225*.3.
PÖHLMANN, Egert : *48*.3, 5 ; *49*.2 ; *53*.5 ; *59*.7 ; *63*.6 ; *64*.1 ; *72*.7 ; *73*.1, 3 ; *77*.4 ; *85*.7 ; *86*.4 ; *103*.4 ; *152*.2 ; *160*.5 ; *197*.2 ; *209*.3 ; *240*.4.
REINACH, Théodore : *53*.5 ; *88*.8 ; *163*.3 ; *232*.9.
RICHTER, Lukas : *185*.4.
RIEMANN, Hugo : *62*.1 ; *155*.3.
RIETHMÜLLER, Albrecht : *7*.3.
RIVAUX, Albert : *223*.3 ; *234*.2.
RUELLE, Charles-Émile : *5*.6 ; *6*.3 ; *7*.2, 3.

SACCHI, F. : *234*.3.
SACHS, Curt : *163*.3.
SCHÄFKE, Rudolf : *20*.4 ; *149*.7.
SOLOMON, Jon : *70*.7 ; *75*.3.
VECCHI (de), P. : *234*.3.
VENDRIX, Philippe : *14*.2.
VINCENT, Alexandre : *14*.1.
WATHELET, Paul : *152*.4.
WEGNER, Max : *126*.4.
WEST, Martin Litchfield : *6*.2 ; *126*.4.
WESTPHAL, Rudolf : *160*.4.
WINNINGTON-INGRAM, Reginald P. : *7*.3 ; *20*.4 ; *38*.7 ; *66*.1 ; *92*.1 ; *93*.4 ; *99*.4 ; *109*.4 ; *134*.3 ; *138*.1 ; *143*.6 ; *146*.6 ; *149*.7 ; *165*.3 ; *167*.1 ; *174*.5 ; *182*.1, 2 ; *189*.10 ; *190*.1 ; *196*.3 ; *204*.7 ; *205*.1, 5 ; *207*.8 ; *208*.4 ; *212*.4 ; *234*.3 ; *235*.2 ; *236*.1 ; *239*.2.
ZAMINER, Frieder : *32*.8 ; *222*.1.
ZANONCELLI, Luisa : *6*.5 ; *7*.3 ; *184*.1.
ZELLER, Eduard : *6*.5.

Bibliographie

ABERT, Hermann, *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik*, Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 1899. Reprint ed., Tutzing, Schneider, 1968.

ALLEN, W. Sidney, *Accent and Rhythm, Prosodic Features of Latin and Greek, A Study in Theory and Reconstruction*, Cambridge Univ. Press, 1973 (*Cambridge Studies in Linguistics*, 12).

AMSEL, G., *De vi atque indole rhythmorum quid veteres iudicaverint ; insunt Leopoldi Cohn et Guilelmi Studemund lectiones codicum ad scriptores de re metrica et de re musica pertinentes*, Appendix 121–152, Breslau, 1887 (*Breslauer Philologische Abhandlungen*, I, 3).

ANDERSON, Warren D., *Ethos and Education in Greek Music, The evidence of Poetry and Philosophy*, Cambridge, Harvard Univ. Press, 1966.

ANDERSON, Warren D., *The importance of Damonian Theory in Plato's Thought*, dans *Transactions of the American Philological Association*, 86 (1955), p. 88–102.

BARBERA, André, *The consonant eleventh and the expansion of the musical tetractys : a study of ancient pythagoreanism*, dans *Journal of Music Theory* (New Haven, Yale Univ. Press), XXVIII, 2 (1984), p. 191–223.

BARKER, Andrew, *Aristides Quintilianus and constructions in early music theory*, dans *Classical Quarterly*, 32, 1 (1982), p. 184–197.

BARKER, Andrew, *Greek Musical Writings*, II, *Harmonic and Acoustic Theory*, Chap. 12, *Aristides Quintilianus* (traduction anglaise du texte grec), Cambridge Univ. Press, 1989, p. 392–535.

BATAILLE, André, *Remarques sur les deux notations mélodiques de l'ancienne musique grecque*, dans *Recherches de Papyrologie*, I (1961), p. 5–20.

BÉLIS, Annie, *L'aulos phrygien*, dans *Revue Archéologique*, 1986, fasc. 1, p. 21–40.

BELLERMANN, Friedrich, *Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen*, Berlin, Förstner, 1847. Reprint ed., Wiesbaden, Sändig, 1969.

BERNHARDY, Godofredus, *Grundriss der Griechischen Litteratur*[5], I, Halle, E. Anton, 1892, p. 657.

BORTHWICK, E. Kerr, *« The wise man and the bow » in Aristides Quintilianus*, dans *The Classical Quarterly*, N.S., XII, 1 (1991), p. 275–278.

BOYANCÉ, Pierre, *Note sur la tétractys*, dans *L'Antiquité Classique*, XX, 2 (1951), p. 421–425.

BRÉGUET, Esther, *Cicéron, La République*, II, Paris, Les Belles Lettres, 1980 (Coll. des Universités de France), p. 88–89.

CAESAR, K. Julius, *Aristidis Quintiliani de metris commentarium emendatum atque annotationibus criticis instructum, Indices Lectionum*, Academia Marburg, 1862–63.

CAESAR, K. Julius, *De Aristidis Quintiliani musici scriptoris aetate, Indices Lectionum*, Academia Marburg, 1882–83.

CAESAR, K. Julius, *Additamentum disputationis de Aristide Quintiliano, Indices Lectionum*, Academia Marburg, 1884.

CAESAR, K. Julius, *Die Grundzüge der Griechischen Rhythmik im Anschluss an Aristides Quintilianus erlaütert*, Marburg, Elwert, 1861.

CHAILLEY, Jacques, *La musique grecque*, Paris, Les Belles Lettres, 1974 (Coll. d'Études anciennes).

CHAILLEY, Jacques, *La notation archaïque grecque d'après Aristide Quintilien*, dans *Revue des Études grecques*, LXXXVI (1973), p. 17–34.

CHAILLEY, Jacques, *Nouvelles remarques sur les deux notations musicales grecques*, dans *Recherches de Papyrologie*, IV (1967), p. 201–216.

CHANTRAINE, Pierre, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque, Histoire des mots*, 3 vol., Paris, Klincksieck, 1968.

CHERNISS, Harold, *Plutarch' Moralia*, 13/1, *De animae procreatione in Timaeo* (p.131–345), Cambridge, Harvard Univ. Press, 1976 (Loeb Classical Library).

CLAVIER, Étienne, article *Aristide Quintilien* dans la *Biographie Universelle*, nouv. éd., II, Paris, Desplaces, 1854, p. 210, col.2.

COLLAER, Paul et VANDER LINDEN, Albert, *Atlas historique de la musique*, Bruxelles, Elsevier, 1960.

COWELL, J.H., *Ancient Greek Music*, dans *Pegasus*, 5 (1966), p. 19–31.

CROISET, Maurice, *Histoire de la littérature grecque*, V, Paris, E. Thorin, 1891, p. 652.

CROISSANT, Jeanne, *Aristote et les mystères*, Liège, Faculté de Philosophie et Lettres–Paris, Droz, 1932, p. 117–125.

DEITERS, Hermann, *De Aristidis Quintiliani doctrinae harmonicae fontibus*, Programm Düren, Bonn, 1870.

DEITERS, Hermann, *Studien zu den griechischen Musikern. Über das Verhältnis des Martianus Capella zu Aristides Quintilianus*, Programm des Marien-Gymnasiums, Posen, Jolowicz, 1881.

DELATTE, Armand, *Études sur la littérature pythagoricienne*, Paris, Champion, 1915 (Bibliothèque de l'École des Hautes Études, Sciences historiques et philologiques, 217).

DELATTE, Armand, *La vie de Pythagore de Diogène Laërce*, Bruxelles, Lamentin, 1922.

DELATTE, Armand, *Les harmonies dans l'embryologie hippocratique*, dans *Mélanges THOMAS* (Bruges, 1930), p. 160–171.

DUSE, Ugo, *Das Scholion zu Aristides Quintilianus 3, 2, S.98, 8–21 W.-I.*, dans *Philologus*, 120 (1976), p. 309–313.

DUYSINX, François, *Accents, mélodie et modalité dans la musique antique*, dans *L'Antiquité Classique*, L (1981), p. 306–317.

DUYSINX, François, *Aristide Quintilien et les modes musicaux antiques*, dans *Serta Leodiensia secunda*, Univ. de Liège, Département des Sciences de l'Antiquité, 1992, p. 159–171.

FABRICIUS, Jo. Albert, *Bibliotheca Graeca*, III, Hambourg, Liebezeit, 1716, p. 259–260.

FESTUGIÈRE, André, Jean, *L'âme et la musique d'après Aristide Quintilien*, dans *Transactions of the American Philological Association*, 85 (1954), p. 55–78.

FÉTIS, François Joseph, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*[2], I, Paris, Firmin-Didot, 1877–78, p. 133–135.

FORTLAGE, C. D[r], *Das musikalische System der Griechen in seiner Urgenstalt*. Reprint ed. Amsterdam, Schippers, 1964.

GAISFORD, Thomas, *Hephaestionis Alexandrini Enchiridion*[2], I, Oxford, Typographeo Academico, 1855, p. 201–214.

GALLO, F. Alberto, *Musici scriptores graeci*, dans *Catalogus translationum et commentariorum : Mediaeval and Renaissance Latin Translations and commentaries, Annotated Lists and Guides*, ed. by F.

Edward CRANZ and Paul Oskar KRISTELLER, Washington D.C., Catholic Univ. of America Press, 1976, 3.

GEORGIADES, Thrasybulos G., *Griechische Musik*, dans *Riemann Musik Lexicon, Sachteil*, Mainz, B. SCHOTT'S Söhne, 1967, p. 351–354.

GEVAERT, François Auguste, *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, I, Gand; Annoot-Braeckman, 1875, p. 72 et *passim*. Reprint ed. Hildesheim, G. Olms, 1965.

GOMBOSI, Otto, *Die Tonarten und Stimmungen der antiken Musik*, Copenhagen, Ejnar Musiksgaard, 1939.

GRIESER, Heinz, *Nomos, Ein Beitrag zur griechischen Musikgeschichte*, Heidelberg, Bilabel, 1937.

HALKIN, Léon, *Le Problème des « decem menses » de la IV^e Églogue de Virgile*, dans *Les Études Classiques*, T. XVI (1948), n°4, p. 354–370.

HALLE ROWEN, Ruth, *Music through Sources and Documents*, Engelwood Cliffs, Prentice-Hall, 1979.

HANNICK, Christian, *Antike Überlieferungen in der Neumeneinteilung der byzantinischen Musiktraktate*, dans *Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik*, 26 (1977), p. 169 sqq.

HENDERSON, M. Isobel, *Ancient Greek Music*, dans *Ancient and Oriental Music*, ed. by Egon WELLESZ, *The New Oxford History of Music*, I, London, Oxford Univ. Press, 1957.

HENDERSON, M. Isobel, *The growth of the Greek ἁρμονίαι*, dans *The Classical Quarterly*, 36 (1942), p. 94–103.

HERMANN, Gottfried, *Epitome Doctrinae Metricae*[4], Leipzig, E. Fleischer, 1869, p. 66.

JAHN, Albert, *Aristidis Quintiliani de musica libri III, cum brevi annotatione de diagrammatis proprie sic dictis, figuris, scholiis, cet. codicum MSS*, Berlin, S. Calvarius, 1882.

VON JAN, Karl, *Aristides Quintilianus*, dans PAULY–WISSOWA, *Realenzyklopädie*, II, 1, 1895, col. 894–896.

VON JAN, Karl, *Musici Scriptores Graeci*, Leipzig, Teubner, 1895.

KOLLER, Hermann, *Die Mimesis in der Antike*, Bern, Francke, 1954.

KUCHARSKI, Paul, *Étude sur la doctrine pythagoricienne de la tétrade*, Paris, Les Belles Lettres, 1952.

KYTZLER, Bernhard, *Die Weltseele und der musikalische Raum (Platon Timaios 35a ff.)*, dans *Hermes*, 87 (1959), p. 393–414.

LALOY, Louis, *Anciennes gammes enharmoniques*, dans *Revue de philologie*, 23 (1899), p. 238–248 ; 24 (1900), p. 31–43.

LASSERRE, François, *Plutarque, De la Musique, texte, traduction, commentaire, précédé d'une étude sur l'éducation musicale dans la Grèce antique*, Olten et Lausanne, Urs–Graf Verlag, 1954 (Institut suisse de Rome, Bibliotheca Helvetica Romana, I).

LIPPMAN, Edward A., *The sources and development of the ethical view of music in ancient Greece*, dans *The Musical Quarterly*, 49 (1963), 1, p. 188–209.

LORD, Carnes, *On Damon and Music Education*, dans *Hermes*, 106 (1978), p. 32–43.

MC CLAIN, Ernest G., *Musical « Marriages » in Plato's Republic*, dans *Journal of Music Theory*, 18 (1974), p. 242–272.

MARROU, Henri-Irénée, *Μελογραφία*, dans *L'Antiquité Classique*, 15 (1946), p. 289–296.

MARTIANUS CAPELLA : voir WILLIS, J.

MATHIESEN, Thomas J., *A Bibliography of Sources for the Study of Ancient Greek Music*, Music Indexes and Bibliographies, 10, Hackensack, N.J., Boonin, 1974.

MATHIESEN, Thomas J., *Aristides Quintilianus and the* Harmonics *of Manuel Bryennius, A Study in Byzantine Music Theory*, dans *Journal of Music Theory*, 27, 1 (1983), p. 31–49.

MATHIESEN, Thomas J., *Aristides Quintilianus On Music in three Books, Translation with Introduction, Commentary and Annotations*, Yale Univ. Press, New Haven and London, 1983 (coll. *Music Theory translation Series*).

MATHIESEN, Thomas J., *Problems of Terminology in Ancient Greek Theory : 'APMONIA*, dans *Festival Essays for Pauline Alderman*, ed. by Burton L. KARSON, Provo (Utah), Brigham Young Univ. Press, 1976.

MATHIESEN, Thomas J., *Towards a Corpus of Ancient Greek Music Theory, A New Catalogue raisonné*, RISM, *Fontes artis musicae*, 25 (1978).

MEIBOMIUS, Marcus, *Aristidis Quitiliani De Musica libri tres*, Amsterdam, Elzevir, 1652, dans *Antiquae musicae auctores septem*, II, p. 1–164. (Texte et traduction latine).

MEYER, Bonaventura, *'APMONIA, Bedeutungsgeschichte des Wortes von Homer bis Aristoteles*, Zürich, Gebrüder Leemann, 1932.

MICHAELIDES,. Solon, *The Music of Ancient Greece, An Encyclopaedia*, London, Faber and Faber, 1978.

MONRO, D.B., *The Modes of Ancient Greek Music*, Oxford, Clarendon Press, 1894. (Voir notamment p. 94–100).

MOUNTFORD, J.F., *The Musical Scales of Plato's* Republic, dans *Classical Quarterly*, 17 (1923), p. 125–136.

NAJOCK, Dietmar, *Drei anonyme griechische Traktate über die Musik, Eine Kommentierte Neuausgabe des Bellermannschen Anonymus, Göttinger musikwissenschaftliche Arbeiten*, B.2, 1972.

VAN OPHUIJSEN, J.M., *Hephaestion on Metre, A translation and commentary*, Leiden, E. J. Brill, 1987 (Suppl.100 to *Mnemosyne*).

PAQUETTE, Daniel, *L'instrument de musique dans la céramique de la Grèce antique, Études d'Organologie*, Paris, De Boccard, 1984 (Université de Lyon II, Publications de la Bibliothèque Salomon Reinach, IV).

PERNE, François Louis, *Recherches sur la musique antique*, dans *Revue musicale*, 3 (1828), p. 433–441 et 481–491 ; 4 (1829), p. 25–34 et 219–228.

PESTALOZZA, Uberto, *Selene Hecate*, dans *Acme* V (1952), p. 531–559.

PIZZANI, Ubaldo, *Plinio, Boezio e la teoria pitagorica dell'armonia delle sfere*, dans *Hermes*, XXXVII, 112–114 (1986), p. 185–199.

PÖHLMANN, Egert, *Griechische Musikfragmente, Ein Weg zur altgriechischen Musik*, Nüremberg, Hans Carl, 1960 (*Erlanger Beiträge zur Sprach– und Kunstwissenschaft*, B.8).

PÖHLMANN, Egert, *Denkmäler altgriechischer Musik*, Nüremberg, Hans Carl, 1960 (*Erlanger Beiträge zur Sprach–und Kunstwissenschaft*, B.31).

POTIRON, Henri, *Les notations d'Aristide Quintilien et les harmonies dites Platoniciennes*, dans *Revue de musicologie*, 47 (1961), p. 159–176.

REINACH, Théodore, *La Musique grecque*, Paris, Payot, 1926 (coll. Payot). Reprint ed. Plan de la Tour (Var), Editions d'Aujourd'hui, 1979 (Coll. « Les Introuvables »).

RICHTER, Lukas, *Zur Wissenschaftslehre von der Musik bei Platon und Aristoteles*, Berlin, Akademie-Verlag, 1961.

RIETHMÜLLER, Albrecht, *Musik zwischen Hellenismus und Spätantike*, dans *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, herausgg. von Carl DALHAUS, B.1, *Die Musik des Altertums*, Laaber-Verlag, 1989, Kap. V, p. 207–325.

ROSSBACH, August, *Griechische Rhythmik*, Leipzig, Teubner, 1854.

ROSSBACH, August und WESTPHAL, Rudolf, *Griechische Metrik*, Leipzig, Teubner, 1856.

ROSSBACH, August und WESTPHAL, Rudolf, *Theorie der musischen Künste der Hellenen*, 3 vol., Leipzig, Teubner, 1885–89. Reprint ed. Hildesheim, G. Olms, 1966.

RUELLE, Charles-Émile, *Corrections proposées dans Aristide Quintilien*, dans *Revue de philologie*, 20 (1896), p. 156–158.

RUELLE, Charles-Émile, *La solmisation chez les anciens Grecs*, dans *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 9 (1907–8), p. 512–530.

RUELLE, Charles-Émile, *Le chant gnostico-magique des sept voyelles grecques*, Solesmes, Abbaye Saint-Pierre, 1901.

RUELLE, Charles-Émile, *Le musicographe Aristide Quintilien*, dans *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 11 (1910), p. 313–323.

SACHS, Curt, *The History of musical Instrument*, Londres, Dent and Sons, 1942.

SCHÄFKE, Rudolf, *Aristeides Quintilianus, Von der Musik, eingeleitet, übersetzt und erläutert*, Berlin, M. Hesse, 1937.

SCHÄFKE, Rudolf, *Des Aristides Quintilianus Harmonik*, dans *Urtext wiederhergestellt und herausgegeben*, Tutzing, Schneider, 1976.

SCHLESINGER, Kathleen, *The harmonia*, dans *The Music Review*, V, 1 (février 1944), p. 7–14.

SEYDEL, Gerard, *Symbolae ad doctrinae Graecorum harmonicae historiam*, Dissert. Leipzig, Noske, 1907.

SOLOMON, Jon, *EKBOLE and EKLUSIS in the musical Treatise of Bacchius*, dans *Symbolae Osloenses* (Universitetsforlaget), LV (1980), p. 111–126.

SOLOMON, Jon, *The diastaltic Ethos*, dans *Classical Philology*, 76 (1981), p. 93–100.

SOLOMON, Jon, *The manuscript sources for the Aristides Quintilianus and Bryennius interpolations in Cleonides ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΑΡΜΟΝΙΚΗ*, dans *Rheinisches Museum für Philologie*, N.F., 130, 3–4 (1987), p. 360–366.

STAHL, William Harris, with Richard JOHNSON and E.L.BURGE, *Martianus Capella and the seven Liberal Arts*, 2 vol., New York, Columbia Univ. Press, 1971–1977.

STANFORD, W.Bedell, *The sound of Greek, Studies in the Greek Theory and Practrice of Euphony*, Berkeley, Univ. of California Press, 1967 (Sather Classical Lectures 38).

SUSEMIHL, François, *De fontibus rhytmicae Aristidis Quintiliani doctrinae*, dans *Indices Lectionum Greifswald*, 1866–67.

SUSEMIHL, François, *Zur griechischen Rhythmik*, dans *Jahrbuch für Philologie*, 101 (1870), p. 510–513.

TANNERY, Paul, *Quadrivium de Georges Pachymère*, texte révisé et établi par le R.P. E. STÉPHANOU, Citta del Vaticano, Bibliotheca apostolica Vaticana, 1940 (Coll. *Studi e Testi*, 94) — Le traité de musique occupe les p. 97 à 199.

TANNERY, Paul, *Un fragment de Speusippe*, dans *Annales de la Faculté des Lettres de Bordeaux*, 1883, t.V, p. 375–382. = *Mémoires scientifiques*, publiés par J.-L. HEIBERG et H.-G. ZEUTHEN, I, 1, Toulouse-Paris, 1912, p. 281–289.

VAN DER WAERDEN, B.L., *Die Harmonielehre der Pythagoreern*, dans *Hermes*, 78 (1943), p. 163–199.

VENDRIX, Philippe, *Aux origines d'une discipline historique. La Musique et son Histoire en France aux XVII^e et XVIII^e siècles.* Genève, Droz, 1993 (Bibl. de la Fac. de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, Fasc. CCLX).

VETTER, Walter, article *Aristides Quintilianus*, dans *Die Musik in Geschischte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, herausgg. von F. BLUME, Kassel-Basel, I (1949–51), p. 621–631.

VINCENT, Alexandre, J.H. et MARTIN, Th. Henri, *Passage du traité de la musique d'Aristide Quintilien relatif au nombre nuptial de Platon, traduit et annoté*, Rome, Impr. des sciences mathématiques et physiques, 1865.

VOGEL, Martin, *Die Enharmonik der Griechen*, 2 vol., Düsseldorf, Verlag der Gesellschaft zur Förderung der Systematischen Musikwissenschaft, 1963 (voir vol.1, p. 122–141), *(Orpheus, Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik*, 4).

WEGNER, Max, *Griechenland*, dans *Musikgeschichte in Bildern*, II : *Musik des Altertums*, Lief.4[2]., Leipzig, VEB deutscher Verlag für Musik, 1970.

WEIL, Henri, *Aristide Quintilien. La valeur de ses théories. Études de littérature et de rythmique grecques*, dans *Jahrbuch für class. Philologie*, 11 (1865), p. 649–656.

WEST, Martin Litchfield, *Ancient Greek Music*, Oxford, Clarendon Paperback, 1994.

WESTPHAL, Rudolf, *Allgemeine griechische Metrik*, Leipzig, Teubner, 1865, p. 42 et 149–169.

WESTPHAL, Rudolf, *Die Fragmente und die Lehrsätze der griechischen Rhythmiker*, Leipzig, Teubner, 1861.

WESTPHAL, Rudolf, *Die Musik des griechischen Alterthums, nach den alten Quellen neu bearbeitet*, Leipzig, Veit, 1883.

WESTPHAL, Rudolf, *Griechische Rhythmik*[3], Leipzig, Teubner, 1885, p. 20–22 et *passim* (voir Index).

WESTPHAL, Rudolf, *Harmonik und Melopöie der Griechen*, Leipzig, Teubner, 1863.

WESTPHAL, Rudolf, *Metrik der Griechen*[2], vol. I et Suppl. (*Die Fragmente der Rhythmiker und die Musik-Reste der Griechen*), Leipzig, Teubner, 1867.

WIEGANDT, Hermann, *De ethico antiquorum rhythmorum charactere auctore Aristide Quintiliano*, Diss. Halle, 1881.

WILLIS, James, *Martianus Capella*, ed., Leipzig, Bibl. Teubneriana, 1983.

WINNINGTON-INGRAM, Reginald P., *Greek Music (Ancient)*, dans *Grove's Dictionnary of Music and Musicians*[5], 3 (1954), p. 770–781.

WINNINGTON-INGRAM, Reginald P., *Ancient Greek Music, A Bibliography 1932–1957*, dans *Lustrum*, 3 (1958), p. 5–57.

WINNINGTON-INGRAM, Reginald P., *Aristidis Quintiliani De Musica Libri tres*. Leipzig, Bibl. Teubneriana, 1963.

WINNINGTON-INGRAM, Reginald P., *Die Enharmonik der Griechen*, dans *Die Musikforschung*, Bärenreiter-Verlag, Kassel-Basel, XVIII, 1 (1965), p. 60–64.

WINNINGTON-INGRAM, Reginald P., *Mode in Ancient Greek Music*, Cambridge Univ. Press, 1936. Reprint ed. Amsterdam, Hakkert, 1968.

WINNINGTON-INGRAM, Reginald P., *The First Notational Diagram of Aristides Quintilianus*, dans *Philologus*, 117 (1973), p. 243–249.

WINNINGTON-INGRAM, Reginald P., *Two Studies in Greek Musical Notation*, dans *Philologus*, 122 (1978), p. 237–248.

WINNINGTON-INGRAM, Reginald P. and MOUNTFORD, J.F., *Music*, dans *The Oxford Classical Dictionary*, 2e éd. par N.G.L. HAMMOND et H.H. SCULLARD, Oxford, Clarendon Press, 1970, p. 111 et 705–713.

ZAMINER, Frieder, *Hypate, Mese und Nete im frühgriechischen Denken*, dans *Archiv für Musikwissenschaft* (Wiesbaden), XLI, 1 (1984), p. 1–26.

ZAMINER, Frieder, *Musik im archaischen und klassischen Griechenland*, dans *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, herausgg. von Carl DAHLHAUS, Band 1, *Die Musik des Altertums*, Laaber-Verlag, 1989, Kap. IV, p. 113–206.

ZANONCELLI, Luisa, *La filosofia musicale di Aristide Quintiliano*, dans *Quaderni Urbinati di cultura classica*, Roma (ed. dell'Ateneo e Bizzari), 24 (1977), p. 77–81.

ZANONCELLI, Luisa, *La manualistica musicale greca*, Milan, Guerini, 1990 (Richerche).

ZELLER, Eduard, *Die Philosophie der Griechen in ihrer geschichtlichen Entwicklung*, III, 2^5, Leipzig, O. R. Reisland, 1923.

ZIEGLER, Konrat, notice *Aristides Quintilianus*, dans *Der kleine Pauly*, I, Stuttgart, A. Druckenmüller, 1964, p. 560–61.

ZIEGLER, Konrat, *M. Tulli Ciceronis De republica librorum sex quae manserunt sextum recognovit* K. ZIEGLER, Leipzig, Teubner, 1964, p. 114–115.

Table des matières

INTRODUCTION 5

Fautes d'impression relevées dans l'édition de Winnington-Ingram 16

LIVRE PREMIER. NOTIONS THÉORIQUES 19

1. *Préambule* (chap. I à V début) 19

Chap. I 19
Chap. II 21
Chap. III 22
Chap. IV 25
Chap. V 27

2. *Harmonique* (chap. V fin à XII) 28

A. Les sons (chap. VI) 28
B. Les intervalles (chap. VII) 35
C. Les systèmes (chap. VIII) 40
D. Les genres (chap. IX) 47
E. Les tonalités (chap. X) 54
F. Les modulations (chap. XI) 59
G. La composition mélodique (chap. XII) 71

3. *Rythmique* (chap. XIII à XIX) 76

A. Le temps premier (chap. XIV début) 78
B. Le pied (chap. XIV fin à XVIII) 80
C. Le tempo (chap. XIX début) 93
D. La modulation rythmique (chap. XIX suite) 94
E. La rythmopée (chap. XIX fin) 94

4. *Métrique* (chap. XX à XXIX) 95

A. Lettres (chap. XX) 96
B. Syllabes (chap. XXI) 97
C. Pieds (chap. XXII) 100
D. Mètres (chap. XXIII à XXVIII) 103
E. Poème (chap. XXIX) 113

LIVRE II. L'ÉDUCATION PAR LA MUSIQUE 115

1. *Définition de l'âme, objet de l'éducation* (chap. I et II) 115
2. *La musique et l'irrationnel* (chap. III) 117

3. *Les effets de la musique* (chap. IV début) 118
4. *Les Anciens et l'éducation par la musique* (chap. IV fin à VI début) 119
5. *La musique : éducatrice* (chap. VI fin à VII) 127
6. *La musique et les affections de l'âme* (chap. IX à XVI) 135
7. *Les moyens d'agir sur les affections de l'âme* (chap. IX à XVI) 137
A. L'idée (chap. IX–X) 137
B. L'élocution (chap. XI) 147
C. La musique (chap. XII début à XVI) 149
a. La mélodie (chap. XII suite à XIV) 150
α. Les sons (chap. XII fin à XIV début) 150
β. Les modes (chap. XIV suite) 156
γ. Les tonalités (chap. XIV fin) 157
b. Le rythme (chap. XV) 159
c. L'interprétation (chap. XVI début) 162
d. Les instruments (chap. XVI suite) 163
e. Résumé (chap. XVI fin) 165
8. *L'âme et l'harmonie* (chap. XVII à XIX) 165

LIVRE III : LES FONDEMENTS PHYSIQUES DE LA MUSIQUE 177
1. *Mathématique musicale* (chap. I à VIII) 177
2. *La musique et l'Univers* (chap. IX à XV) 198
a. Le mouvement de la voix (chap. X début) 199
b. Les sons (chap. X fin) 200
c. Les consonances (chap. XI début) 203
d. Les genres (chap. XI fin) 203
e. Les intervalles (chap. XII) 205
f. Les tonalités (chap. XIII à XV) 207
3. *La musique et l'âme humaine* (chap. XVI) 211
4. *La musique et la vie humaine* (chap. XVII–XVIII) 213
5. *La musique et les éléments* (chap. XIX) 217
6. *La musique céleste* (chap. XX à XXIII) 218
7. *L'âme, « harmonie »* (chap. XXIV) 233
8. *Réflexions annexes* (chap. XXV–XXVI) 239
9. *Conclusion* (chap. XXVII) 244

ANNEXES 247
Annexe I 249
Annexe II 251

Index des termes spécifiques relatifs aux matières traitées par Aristide Quintilien 255
Index des noms propres 309
Index des termes spécifiques grecs avec leurs correspondants en français 311
Index des auteurs cités en notes 331
A. Auteurs grecs et latins 331
B. Auteurs modernes 335

Bibliographie 339
Table des matières 349